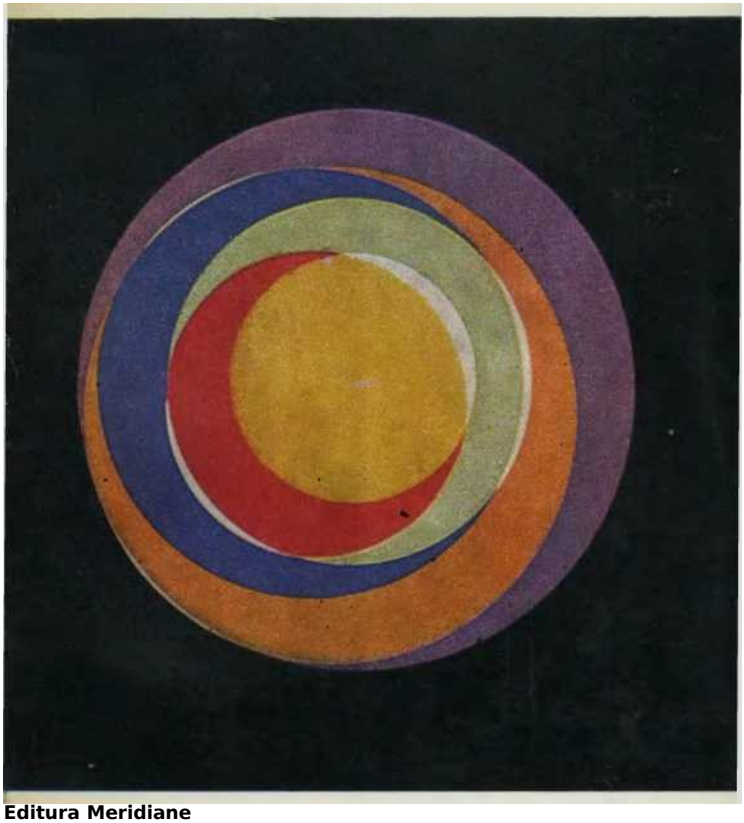
Marcel Brion

arta abstractă



Editura Meridiane

Marcel Brion ART ABSTRAIT 1956, by Éditions Albin Michel

arta abstractă

Traducere de FLORIN CHIRIȚESCU

Prefață de
BALCICA MĂCIUCĂ

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1972

Pe coperta I: MAX BILL
Variațiunea 8 din 15 variațiuni pe aceeași tema,
1935-1938

CUPRINS

Prefaţă..... 7

I. NATURA ŞI CARACTERELE ARTEI ABSTRACTE 29

II. ABSTRACTIZAREA, CONSTANTĂJA SPIRITULUI UMAN 89

III. FORMAREA UNEI ESTETICI ABSTRACTE CONTEMPORANE 106

NOILE CĂI ALE PICTURII 106

SCULPTURA ÎN CĂUTAREA DE FORME ŞI DE SPATII NOI 174

IV..... O ESTETICĂ A TIMPULUI ŞI A MIŞCĂRII 204

V. MARILE CURENTE ALE PICTURII ABSTRACTE 229

Indice de nume 335

Redactor: GHEORGHÉ BALA Tehnoredactor:
ELENA JUCU MIRESCU

Apărut 1972, coli de tipar 15, planşe tipar adine; 24.
C.Z. pentru bibliotecile mari 7 C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74176.

întreprinderea poligrafică Arta Grafică Calea Şerban Vodă 133 – Bucureşti Republica Socialistă România

PREFAŢĂ

Personalitate de prim ordin a culturii franceze, membru al Academiei, prozator sedus de lumea extensivă a fantasticului, apreciat mai ales pentru *La Folie Céladon* şi *La Chanson de Voiseau étranger*, Marcel Brion (născut în 1895) s-a impus în conştiinţa contemporană îndeosebi prin preocupările sale

pentru istoria artelor plastice şi a civilizaţiei europene, în general. Destinul geniului – nu întîmplător autorul grupează o serie dintre operele sale sub genericul « génie et destinée» – forţa acestuia de a focaliza spiritualitatea vremii, dar şi de a o « informa », înscriind un nou segment pe spirala evoluţiei umane,

este urmărit în cîteva fascinante studii consacrate lui Giotto, Botticelli, Michelangelo, Goethe, Mozart, Rembrandt. Istoricul culturii este dublat de un subtil teoretician, preocupat să descopere în aspectele polimorfe ale genurilor artistice şi în individualitatea fiecărei creaţii factorii unificatori, pe plan sincronic, şi

de continuitate, pe axa diacroniei. Nu numai în studii de sinteză ca *L'Art abstrait Peinture fantastique*, *Peinture romantique*, dar şi în lucrări cu un caracter aparent circumstanţiat – *Léonard de Vinci, Robert Schumann et Vâme romantique,* el tinde, configurînd o istorie a artei, să afirme principii

estetice. Ideea fundamentală a lui Marcel Brion, desigur nu inedită în postulatul ei fundamental, dar personală prin argumentare, este de a structura istoria artei ca pe o istorie a civilizaţiei, relevînd factorii care integrează arte distincte ca muzica, arhitectura, poezia (literatura lirică), pictura 7 într-o

structură stilistică unitară.

în cadrul tipologiei clasic-romantic, el aderă la structura romantică, considerată a fi «un certain état d'âme», cu o puternică forță germinativă în planul artistic.

Cu *Arta abstractă* (publicată în 1956), Brion se înscrie printre cei

mai autorizaţi exegeţi ai fenomenului artistic contemporan, labil şi contradictoriu, greu de surprins în esenţa sa, asupra căruia şi astăzi continuă să se exprime, chiar în sînul istoriografiei occidentale a artelor, opinii ireconciliabile. într-o problemă asupra căreia

***gramatici certant*, cartea lui Brion trebuie amintită alături de cele ale lui Michel Seuphor, Raymond Bayer, Dora Vallier, Joseph Müller, Aldo Pellegrini – ca una dintre cele ce aspiră spre o explicaţie unitară a fenomenului.**

Demonstraţia teoretică a *Artei abstracte* este construită pe

premiza că «fenomenul de abstractizare se manifestă în procesul de creaţie artistică şi el aparţine *constantelor spiritului uman*» (sublinierea noastră). Unul dintre cele mai temeinice capitole ale cărţiii este intitulat, de altfel, programatic «Abstractizarea, constantă a spiritului uman». Prin această premizâ Brion îşi

legitimează comunitatea de idei cu Wilhelm Worringer ale cărui principii teoretice (expuse în lucrări fundamentale care au înrîurit decisiv estetica şi teoria artelor: *Abstracţie şi intropatie*, *Geneza şi natura goticului*,

***întrebări şi contra-întrebări*[1] le-a dezvoltat, aplicîndu-le fenomenului artistic al secolului al XX-lea. Reeditînd *Abstracţie şi intropatie*, în 1948, Worringer observa că lucrarea sa, publicată în primă ediţie cu patru decenii în urmă, se menţinea într-o strictă actualitate, teoriile sale «eonvertindu-se» «în practica**

mişcărilor contemporane ale disputelor artistice». Brion se înscrie în această filiaţie nu ca un simplu continuator, ci ca un mare emul. în concordanţă cu Worringer, Brion acceptă în cadrul «trăirii estetice» o antinomie bazată pe «abstracţie» şi «intropatie». Intropatia (empatia la Brion – traducere a lui Einfühlung

1 ***Abstraktion und Einfühlung,***

–, termen introdus de Theodor Lipps), este bazată pe instinctul creatorului de aderare la realitate, «plăcerea estetică» fiind «autodesfătare obiectivată», în timp ce «instinctul de abstracţie» izolează creatorul de realitate. Explicitînd accepţiunile celor două atitudini polare, Brion subliniază că «arta de abstractizare» mar-

Formprobleme der Gotik, Fragen und

cheză «o separare», în timp ce arta de Einfühlung (d'em- patie) «o legătură între subiect şi obiect, face să pătrundă subiectul în obiect, implică o osmoză şi o comuniune». Arta de intropatie (empatie) este numită de Brion şi «arta naturistă sau artă naturalistă», respectiv o artă crescută pe «un sentiment... de

simpatie cu natura». Abstractizarea se poate produce pe două cîmpuri de tensiune: de gradul întîi, care conduce la aria abstractă pură şi de gradul al doilea, constînd în «schematizarea» formei naturale provocată fie de un stimul psihologic, fie de o necesitate de construcţie plastică. Asemenea lui

Worringer, Brion nu admite concilierea – deşi unele influenţe reciproce sînt sesizabile – celor două instincte care vor genera structuri artistice distincte.
Disocierea făcută de Brion are un caracter violent, nefon- dîndu-se pe o convingătoare justificare teoretică şi practică. Lucian Blaga, deşi în multe privinţe tributar lui

Worringer, atrăsese atenţia asupra interacţiunii dintre intropatie şi abstractizare, semnalînd în structura operei de tip gotic (abstract) prezenţa instinctului de

intropatie. între concret[1] (senzorial) şi abstract (raţional) există un raport dialectic, ambele laturi fiind implicate în structura imaginii artistice, care este o reflectare subiectivă a lumii obiective, cu ponderi variabile dictate de specificitatea fiecărei creaţii. în unele cazuri, aceasta este determinată şi de genul artistic în

care se încadrează opera: sculptura este mai concretă decît pictura, poezia lirică mai abstractă decît literatura epică, muzica prezentînd cel mai înalt grad de abstractizare. în esenţă, însă, raportul dintre concret şi abstract, respectiv dintre obiectiv şi subiectiv (conducînd la atitudini de obiectivare şi subiectivare, cu formele lor aberant

exacerbate de obiectivizare sau subiecţi vizare) este rezultatul unei opţiuni filozofice. Opera de artă implică unitatea inextricabilă dintre concret (senzorial, particular) şi abstract (raţional, general) şi cu cît acesta exprimă o atitudine mai comprehensivă, cu atît este – cu condiţia împlinirii artistice – mai viabilă. Brion stabileşte însă între

1 A existat tendinţa ca arta abstractă să fie

abstract şi concret o antinomie ireductibilă –, evitînd abordarea teoretică a problemei («să nu-i întrebăm cumva pe filozofi, căci pînă la urmă au să ne deruteze»), – neintuind caracterul corelativ al acestora în cadrul abstractizării artistice. Menirea artei abstracte este, după Brion, de a se menține «într-un senzo- rialism pur, care-şi

numită «concretă », avînd în-vedere că orice

dă silința să păstreze în toată prospețimea sa și toată integritatea sa senzația așa cum a fost primită și de a restitui sub forma unei emoții impresia obținută prin simțuri». . . Abstractizarea-funcție a gîndirii (cognitivă, ideatică) și a sensibilității (artistică) are o sferă mult mai largă decît o acceptă Worringer și Brion, abstractizarea,

pictură abstractă are o materialitate, o

prin fenomenul de distanţare, oferind în ambele cîmpuri posibilitatea unei concretizări mai dense şi mai pregnante. Folosind terminologia lui Brion, considerăm că în opera autentică, abstractizarea conduce necesarmente la intropatie.

«Instinctul de intropatie, ca premiză a trăirii estetice îşi găseşte

concreteţe a imaginii, este « un fapt concret *,

satisfacţia în frumuseţea organicului», în timp ce instinctul de abstracţie îşi află frumuseţea «în anorganicul care neagă viaţa, în domeniul cristalin» precizează Worringer, subliniind atracţia abstractizării spre construcţiile cele mai epurate, spre geometria cristalelor, şi formele matematizate ale existenţei. Dezvoltînd ideea, cu

cum spunea Theo van Doesburg, care a propus

elemente de gîndire ale criticii arhetipale, Brion consideră că una dintre principalele ambiţii ale artei abstracte constă în găsirea «formelor arhetipale care ar fi suportul tuturor formelor naturale pe care le întîlnim». Abando- nînd preocupările socio-psihologice ale criticii arhetipale, Brion pledează pentru descoperirea arhetipurilor

acest termen, preluat, printre alţii, de Hans

formale, care «in-formează» natura. Aceste arhetipuri spre care aspiră opera de artă abstractă se regăsesc «în construcţia cristalelor, în „ţesătura" metalelor, în arhitectura vegetală». Artistul şi savantul, investigînd din perspective şi cu mijloace diferite, converg în preocuparea de a restabili ordinea universului în epure geometrice.

Arp, Kandinsky etc. Concretul, în acest caz,

Pictura abstractă pură nu apelează la stilizarea obiectului real, ci îl elimină pur şi simplu pentru « a înţelege mai bine şi a cuprinde ceea ce este dincolo de figură», obţinînd o «formă spontană şi autonomia emoţiei însăşi, emoţiei ca emoţie». Evident,

în aceste condiţii nu i se mai cere artistului să insufle operei

este echivalent cu senzorialul care nu se mai

semnificații obiective, singura sugestie posibilă fiind fără referință «la formele naturale comune». Arta abstractă se recomandă ca o artă a refugiului și înstrăinării, în care conștiința socială este supusă unui puternic proces de obturare, de eradicare a elementului «organic», a vieții.

~~definește în~~ relația dialectică cu raționalul, ci

Afirmînd hegemonia sensibilităţii, abstracţioniştii caută să o elibereze de orice elemente care ar putea aminti ambianţa socială în care s-a format. Realitatea interioară a artistului nu poate însemna însă decît sublimarea realităţii exterioare în aspectele ei

prin separarea de acesta. « Tot ce a

chintesențiale, astfel încît artistul are sentimentul nu de a se distanța, ci de a se apropia, nu de a reda, ci de a pătrunde în realitate. Din punct de vedere social şi gnoseologic, o artă pură nu se poate legitima, deoarece ignoră funcţia şi caracterul cunoaşterii artistice.

determinat structura reprezentativă a vieţii şi

Worringer stabilise şi o antinomie derivată din cea fundamentală (abstracţie – intropatie, aceea dintre «clasic» şi «gotic». Goticul – conceput ca o interpretare psihologic- stilistică a instinctului de abstractizare – este definit în opoziţie cu clasicul care prezidează artele de «tip naturalist». Brion

acceptă antinomia, dar preferă termenului gotic, restrictiv şi mai imprecis, pe cel de romantic sau – după Wdlfflin – pe cel de baroc. Clasicul consideră Brion este «preocupat să regăsească legile constructive ale universului» «în organicul subiacent lumii afective», în acest sens, s-ar putea stabili

a artei – susţinea Malevici—idei, noţiuni, ima

diverse forme de «naturalism», cum de altfel şi procedează Malevici: naturalismul academic, naturalismul impresionist, cubismul etc., care prin caracterul lor figurativ sînt o expresie a clasicului, în timp ce arta abstractă nonfigurativă este eminamente romantică, exprimarea imediată a «eului (lor) profund».

~~gini... toate~~ acestea au fost respins de artist,

Emoţia romantică, incandescentă ţîşnire lirică, «nu mai cere inspiraţii sau vreun ,,raport" nici cu geometria ca ştiinţă dialectică a proporţiilor şi a ritmurilor, nici cu percepţia lumii exterioare». Pentru perioada contemporană, Brion este, de asemenea, de acord cu Worringer că antinomia clasic-gotic se continuă în

care apleacă urechea numai la sensibilitatea

aceea dintre «impresionism» şi «expresionism». în timp ce *«(direcţia* impresionistă este de la natură spre artist», expresionismul este imaginea «fiinţei interioare», astfel încît «pictorii abstracţi trebuiesc mai de grabă priviţi ca nişte expresionişti». «Romanticul», 11 «expresionismul», «instinctul de

pură ».

abstractizare» ar fi caracteristice popoarelor nordice conduse de sentimentul infinitului, în timp ce arta naturalistă, figurativă ar fi specifică popoarelor meridionale dominate de «sentimentul finitului». Marile personalităţi ale artei abstracte, definitorii

pentru orientările majore ale acesteia, Kandinsky, Male- vici, Naum Gabo, Mondrian aparţin popoarelor nordice, în timp ce impresioniştii ar fi produsul popoarelor romanice.

Şi de această dată Brion acceptă o metodologie anistorică, preluînd concepte, cum este

acela de rasă, în loc să iniţieze o interpretare sociologică, singura care poate lumina corespunzător complexitatea fenomenelor.

Trebuie să adăugăm că Brion nu este numai un teoretician al artei abstracte, ci şi un susţinător consecvent al aces-

teia. Aşa se explică tonul apologetic cu care, uneori, comentează creaţia maeştrilor abstracţionismului. Aderenţa lui Brion creşte din convingerea că arta abstractă are mai mari şi mai directe posibilităţi de exprimare decît arta figurativă. «Voi spune, cu plăcere chiar, şi o

voi demonstra mai departe, că arta abstractă îmi pare mai capabilă să exprime o înaltă şi profundă spiritualitate decît arta figurativă» subliniază autorul. Mai întîi pentru că evocarea unei opere abstracte ar avea un caracter de «imediatitate», de comunicare

ce nu mai este mijlocită de «figură», iar afectele sau stările emoţionale, nemaifiind ataşate unei reprezentări, ar avea o deplină puritate. în felul acesta, forţa de emoţionare a operei abstracte ar fi superioară artei figurative.

Brion susţine că arta abstractă

reprezintă, în orice caz, un cîştig evident sub raportul capacităţii de sugestie, superioară ca forţă de emoţionare artei figurative, a cărei manifestare contemporană nu o tăgăduieşte, dar o consideră o prelungire a trecutului. Limitînd sfera de cuprindere, arta abstractă ar

cîştiga în profunzime şi în intensitate. Brion nu are în vedere abstractizarea de grad secund (realitatea este puternic stilizată, dar perceptibilă), ci numai operele nonfigurative care consemnează «stări sufleteşti».

Valoarea artistică şi intensitatea

afectelor provocate de o operă nu sînt, însă, direct legate de formula artistică şi mijloacele de expresie – deşi acestea au o incontestabilă importanţă – ci de înzestrarea creatorului, de viziunea acestuia, de capacitatea de instrumentalizare a mijloacelor

de expresie oferite de operă. A persista în această direcţie, 12

-ar însemna a reedita sterila, oţioasa «ceartă» a «celor vechi şi a celor moderni». Mai de grabă s-ar putea vorbi de «expansiunea conştiinţei estetice» a epocii noastre (după expresia lui Herbert Read), atît sub aspectul

actului de creaţie, cît şi a celui de recepţie. Sensibilitatea artistică a timpului nostru, expresia unei conştiinţe filozofice, este aptă să surprindă, ca autor sau privitor, problemele fundamentale ale contemporaneităţii, în toate formulele artistice care se

confruntă astăzi. Şi, trebuie adăugat, sensibilitatea contemporană găseşte un cîmp adecvat de exercitare nu atît în construcţiile difuze, ci în creaţiile de bogată extracţie socială, încărcate cu sensuri multiple şi profunde, cu emoţii specifice marilor tensiuni ale spiritului.

Lirismul este considerat de Brion a fi o altă trăsătură a picturii abstracte. Degrevată de funcţii descriptive, supri- mînd elementele figurative care sugerează voalat sau manifest semnificaţii comprehensibile, pictura abstractă tinde să dobîndească factura unui « cîntec pur ». Pictura lui

Delaunay, ale cărei valenţe ţin de o structură eminamente poetică, de o estetică a «orfismului» cum a intitulat-o Apollinaire, i se pare lui Brion a fi una din cuprinzătoarele expresii ale acestui lirism care descontingentează creaţia, înălţînd-o pe culmile sterilizate ale purismului. Forţa de seducţie

a creaţiei lui Hartung – « unul dintre cei mai mari dintre pictorii contemporani» – s-ar datora faptului că în spiritul timpului nostru este expresia unui «limbaj liric» de o mare spontaneitate. Lirismul acesta, expresia unei subiectivităţi purificate de orice emergenţe ale socialului, este de aceeaşi

factură cu a lirismului muzical. « Este uşor – subliniază Brion – să deosebeşti la cutare sau cutare artist, în momentul creator, o *stare* care să fie exact la fel cu aceea a compozitorului.

Deoarece muzica, precum arta abstractă nu reprezintă nimic (şi muzica aceea care pretinde că reprezintă ceva este în general

muzică proastă; nimic mai detestabil decît *muzica cu program*), pictorul abstract şi compozitorul sînt fiinţele cele mai libere, independent de forma interioară de care ascultă şi de ,,legile" artei lor care sînt legi naturale ». Este evidentă atracţia exclusivistă a autorului către muzica fără program, forma cea mai abstractă 18 a muzicii, simplă

construcție de ritmuri. Ritmul este constitutiv oricărei arte, dar în cadrul picturii figurative acesta este « mascat» de imagine, fiind sesizabil doar de inițiați. Eliberarea de orice preocupare de reprezentare ar crea condiția de a surprinde esența echivalentă cu « ritmul pur ». Eludarea oricărui figurativism – susține Brion – este condiția

fundamentală pentru a situa pictura în proximitatea celei mai abstracte dintre arte – muzica. « Contrastele simultane » cromatice din pînzele lui Delau- nay sînt aşezate « aşa cum în muzică se pot exprima prin fugă, fraze colorate, fuga te ». în grafica lui Klee, unele desene îi apar lui Brion ca « nişte pagini de muzică », după cum Mondrian este situat în

familia spirituală a contrapunctiştilor olandezi din secolul al XVII-lea. Echivalenţa dintre culori şi notele muzicale au constituit preocuparea multor pictori abstracţi. Kandinsky, după cum mărturiseşte, desluşea în « sufletul viu al culorilor » « o chemare muzicală», Herbin, dezvoltînd sugestiile lui Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, stabileşte

corespondenţe între vocale, notele muzicale şi culori, subliniind intimitatea picturii şi a poeziei sub patronajul muzicii, străină « oricărei utilităţi practice, politice », surdă chiar şi « semnificaţiilor simbolice sau literare ».

Tendinţele de muzicalizare a picturii nu sînt izolate. în veacul nostru, şi mai ales în ultima perioadă, aceasta

proliferează virulent în arta occidentală. Joan Miro declara: « eu nu fac distincție între pictură și poezie », iar Roger Bissier mărturisea: «elementul important este poezia continuată în pictură ». Unii pictori își concep tablourile ca simfonii cromatice, intitulate ca atare *(Scherzo* de Wassili Kandinsky, *Allegro* de Rudolf Bauer

ete.). Se conturează o întreagă mişcare «muzicalistă» ai cărei teoreticieni nu ezită să adopte în apărarea acesteia tonul sentenţios al atitudinilor sectare. în sprijinirea mişcării muzicaliste, Brion se aliază cu Rudolf Kassner, Walter Pater (« orice artă aspiră în permanenţă la condiţia muzicii pentru că în momentele sale consumate şi

ideale, scopul nu este deosebit de mijloace, nici forma de materie, nici subiectul de expresie şi, spre ea, în consecinţă spre condiţia celor mai perfecte momente ale sale, trebuie să fie obligată să tindă şi să aspire neîntrerupt orice artă»). Sintetizînd atributele şi mai ales aspiraţiile « muzicalismului», esteticianul Raymond Bayer—autorul unor

Entretiens sur Vart abstrait **– este înclinat să vadă în « această doctrină»**

ilustrarea pregnantă a statutului actual al artelor. Evoluţia artelor demonstrează rolul dominant, « formativ », al unor arte asupra celorlalte. Pentru trecut, el menţionează arhitectura, pictura şi arta

literară printre cele care şi-au impus limbajul celorlalte arte. Epoca noastră, prin toate coordonatele sale spirituale, s-ar dezvolta sub semnul muzical în dubla sa calitate de « organizator » şi « ghid ». Chintesenţă a « spiritului epocii », muzica este punctul unui stadiu ineluctabil al

sensibilității umane.
« O tainică evoluție fatală » face ca muzica să devină numitorul comun al « spiritului epocii », al « sistemului artelor », care își construiește în raport cu ea « schemele şi morfolo- giile sale ».
Subscriind acestei explicații, Brion se lasă încă o dată sedus

de vraja circeeană a anistorismului. Fenomenele artistice nu evoluează sub înrîurirea unor oculte, imanente impulsuri, ci gravitează în esenţa lor pe orbita unor evidente determinări sociale şi gnoseologice. Nu odată Brion a fost obligat să recunoască

istoricitatea fenomenelor artistice, consonanţa creaţiei cu conştiinţa socială a vremii. De data aceasta, atitudinea lui Brion este a unei poziţii ideologice care caută artei alte justificări decît cele implicate în structura şi funcţionalitatea sa. Lirismul abstras influenţelor vieţii, muzicalitatea care,

smulgînd creaţia de pe liniile de forţă ale socialului, o reduce la simple euritmii, sînt direcţii estetice care caută să valideze o artă suficientă sie însăşi, programatic purificată de orice înţelesuri obiective.

Muzicalismul nu afectează numai perimetrul picturii, ci caută să anexeze întreaga zonă

a artelor. În domeniul literaturii se manifestă în lumea occidentală tendinţa de « dezepicizare » şi « dedramatizare » a creaţiei, în căutarea unor forme de maximă subiectivizare, de descoperire a emoţiei « pure ». Promotorii unor asemenea tendinţe, manifestînd un

evident dezinteres pentru acţiune şi conflict – vehicule ale semnificaţiilor – cultivă proza de atmosferă, iar în cadrul poeziei, în cel mai bun caz, o « stare sufletească », dar de obicei, pe linia lui Paul Valéry, incantaţiile eufonice. Sub aparenţa unei spiritualităţi care evită impactul factorilor

eterogeni, muzicalismul preconizează o artă asocială şi atemporală, retractată într-un estetism fragil şi precar, deopotrivă fugă de realitate şi îndemn de a .

15 renunţa la funcţia semnificatoare a artei.

Pe plan estetic, trebuie reproşat muzicalismuiui nefondata

depreciere a artei figurative care, chiar în lumea occidentală, îşi demonstrează vitalitatea şi excelenţa prin opere remarcabile ce nu o dată i-au făcut pe unii abstracţionişti să redescopere inepuizabilele resurse ale reprezentării. Nu puţini dintre pictorii abstracţionişti, în operele

cărora Brion descoperise filonul generos al unui lirism intens, s-au orientat în ultima vreme spre modalităţile figurative, fără ca prin aceasta să-şi modifice timbrul dominant. Pe de altă parte, lirismul este o ipostază a sensibilităţii care poate prezida genuri artistice diverse şi se poate comunica în formule

variate, după cum nu orice pictură abstractă este implicit lirică. Mari artişti aî veacului nostru, valorificînd larg cîştigurile de limbaj ale artei moderne le-au subordonat unei viziuni cuprinzătoare în strîns şi permanent contact cu realitatea obiectivă, realitatea artei lor provenind din faptul că aceasta

este o artă a realităţii. Lirismul nu este implicat în tehnica artistului, ci în temperamentul, în vibraţia interioară a acestuia, în ideea artistică. Semnificaţiile sociale generoase şi ipostaza lirică nu sînt incompatibile, după cum nu sînt nici corelative. Ele pot coexista într-o operă şi se pot valorifica reciproc. Să

adăugăm faptul că ipostaza lirică nu este uni ci plurivalentă, iar lirismul « formelor pure », în contextul artelor, reprezintă nu regula, ci excepţia. în literatură epicul şi dramaticul (ca gen, dar şi ipostaza spirituală de confluenţă) nu pot fi uzurpate din drepturile lor funciare de către liric, deşi nu puţine au fost

încercările de a crea o proză lirică sau un teatru liric. Interpenetraţia dintre genuri nu consemnează dispariţia lor, ci revigorarea printr-o reacţie de firească adaptare la solicitările contemporane.

O privire retrospectivă asupra istoriei artelor plastice

dezvăluie faptul că în anumite perioade istorice s-au produs mutaţii în modul de a construi imaginea artistică şi a figura spaţiul plastic, în structura limbajului artistic. Fiecare «stil» – ne referim la principalele stiluri artistice – iar în perioada recentă multe mişcări artistice

au – sau tind să-şi formeze un vocabular plastic propriu. Arta evului mediu – romanică sau gotică – a adoptat, de pildă, alte canoane sau soluţii de a prezenta figura umană decît antichitatea greco-latină. Renaşterea, respingînd formele epocii precedente, a introdus

spațiul tridimensional, 16
çare a dominat în mod absolut artele plastice pînă în pragul veacului nostru. între limbajul imaginilor artistice şi spiritul vremii există o legătură evidentă încît Erwin Panofsky *(Meaning in the çisual art)* propunea să se elaboreze o istorie a artelor prin metoda iconologică, respectiv prin studierea mijloacelor

caracteristice de construire a imaginii artistice.
Ce relaţii s-au stabilit între cuceririle tehnice şi ştiinţifice ale timpului nostru şi limbajul artei moderne? Ce elemente din fizionomia tehnico-ştiinţifică a evului nostru captează în cîmpul lor magnetic zona artelor plastice? Este evident că descoperirile ştiinţifice referitoare la

structura materiei, dezvoltarea fizicii nucleare şi a micro-particulelor imprimă un nou curs evoluţiei tehnico-ştiin- ţifice. Vechiul concept de realitate ca materie este înlocuit cu conceptul realităţii ca energie, iar investigaţiile privind structura universului ca materie şi antimaterie determină revizuirea multor noţiuni din faza clasică a

ştiinţei. Amplificată prin lentila microscoapelor perfecţionate» natura îşi dezvăluie faţete nebănuite. Studierea ţesuturilor anatomice, a lumii microorganismelor şi a structurii metalelor a scos la iveală aspecte inedite ale realităţii. Influenţele sînt decisive, iar teoreticienii artei nu ezită să le reveleze. Arta modernă

încearcă să găsească noi procedee de consemnare a spațiului plastic și să-și adapteze limbajul la caracteristicile acestei epoci de decisive descoperiri științifice și uluitor progres tehnic. în lucrările sale (în special în *Pictură și societate* și *Figura și locul)* Francastel studiază, printre alții, tocmai acest proces de diversificare

a preocupărilor şi soluţiilor care se conturează în aceste direcţii. Preocuparea pentru imagine în epoca noastră este atît de insistentă (sub forma artelor plastice, cinematografului, televiziunii, fotografiilor, reclamelor), încît René Huyghe o caracterizează a fi o «civilizație a imaginii».

Revoluția tehnico-ştiinţifică oferă

artelor plastice numeroase sugestii de înnoire şi diversificare a mijloacelor de expresie, pînă într-atît încît Leopold Flam, într-un controversat studiu *(L'homme et la conscience tragique)*, ajunge la concluzia că, urmînd îndeaproape progresele din ştiinţele tehnice, «arta timpului nostru a devenit

progres și revoluție». Semnalînd doar că ideea de progres în artă a provocat îndelungi controverse – iar accepțiunea dată de

Flam suscită firesc la polemică din pricina caracterului ei pe de o parte restrictiv, iar pe de alta prea tranșant

— să reținem numai

constatarea că între cuceririle tehnice ale timpului nostru şi organizarea imaginei artistice şi tehnicile artei moderne există o certă corespondenţă, în cadrul *Artei abstracte*, Brion detectează «o nouă concepţie fizică şi matematică a spaţiului», o solidaritate de

concepție a artiștilor cu «teoriile cosmice ale savanţilor» pe care le exprimă «cu resursele unei tehnici care asociază din ce în ce mai mult universul interior al artistului cu intuiția și cu cunoașterea problemelor majore ale științei moderne». Conexiunea dintre știință și artă

se exprimă într-o estetică matematizată a spaţiului plastic.

Unul dintre cele mai rezistente capitole ale cărţii de faţă este cel intitulat «O estetică a timpului şi a mişcării». Brion semnalează faptul că în epoca noastră, artele plastice,

considerate statice prin excelenţă, tind să se acomodeze artelor de succesiune: muzica, baletul, drama, cinematograful. Simpatetismul cu ştiinţa stimulează acest experiment, pe cît de cuceritor, pe atît de capricios. Se ştie că ştiinţa modernă studiază realitatea ca

energie manifestată într-o continuă, neobosită mișcare. Einstein adaugă celor trei dimensiuni tradiționale o a patra: mișcarea – respectiv timpul – care le subordonează pe celelalte. Inovatorii artei moderne caută să surprindă în imaginea plastică tocmai

această coordonată a realităţii — mişcarea. La început, această investigare se orientează spre a surprinde mişcarea formei. Prima tentativă de exprimare plastică a mişcării aparţine cubismului, care nu se manifestă atît ca o metodă concretă, ci mai

degrabă ca o orientare generală a gîndirii plastice. Una din principalele preocupări ale cubismului a fost aceea de a configura dimensiunile spațiului, căutînd, adeseori, să introducă cea de a patra dimensiune, deplasînd anumite părți ale obiectului, unele în

raport cu altele, iar uneori a încercat să aducă spaţiul la forme curbe, excluzînd dimensiunile tradiționale. Expresionismul se face şi el ecoul acestei tentative de a surprinde mişcarea, dar o incorporează unor intenţii de detaşare a anumitor

semnificaţii, mişcarea avînd – ca şi deformarea conştientă – o funcţie psihologică, de a releva o atitudine şi un sentiment. Fovismul acordă la rîndul lui o deosebită importanţă problemei. Figurile lui Matisse tind să reprezinte mişcarea pură. 18

Corpurile se alungesc şi se organizează în funcţie de un arabesc care sugerează deplasarea liberă a liniilor. Matisse aspiră să surprindă mişcarea eternă a lumii.

Brion circumstanţiază, însă, cercetarea doar la experimentele acelei forme a artei moderne în

care mişcarea, prin intermediul cromaticii, este sau tinde să devină o formă de muzicalizare a picturii. Experimentul futurist îi reţine în primul rînd atenţia. Marinetti preconizează «aeropictura», procedeu potrivit căruia obiectul este perceput în mişcare, ca şi cum ar fi surprins, din zborul unu avion, în

desfășurare; Boccioni este însă acela care va demonstra o susținută preocupare pentru «stilul mișcării», estetica futuristă fiind o estetică a mișcării. Nu întâmplător, spre a atrage atenția asupra teoriei obiectului în mișcare își intitulează lucrările *Dinamismul unui ciclist*, *Dinamismul unui*

***automobil*, *Rezumatul plastic al mişcărilor unei femei* etc. În alte lucrări, Boccioni este preocupat să transcrie atît descompunerea formei sub impuls dinamic, cît şi compunerea acesteia, redobîndirea stării de inerţie. Gino Severini declară că în secolul nostru «obiecte nu mai există», pentru că artistul nu mai**

e preocupat de pildă de a înfăţişa «automobilul în viteză», cît «viteza automobilului». Dacă un asemenea mod de a concepe mişcarea în pictură nu putea să conducă spre opere durabile, experimentele s-au dovedit, în schimb, extrem de favorabile, pentru dezvoltarea desenului animat, a cinematografiei, în

general. Brion acordă o atenție particulară încercărilor de a produce simfonii cromatice prin intermediul unor aparate optice acționate cu clape «Optofonul» sau «Claviluxr ul», făcînd ca succesiunea imaginei colorate să evoce succesiunea frazelor muzicale.

Sedus de experimentele

tehniciste, Brion nu se opreşte asupra aportului pozitiv, sub raportul semnificaţiei, al futurismului care, afirmîndu-se ca o reacţie socială şi psihologică împotriva unei ambianţe ostile, nu va întrerupe legăturile ombilicale dintre artă şi viaţă, în doctrina lor fronda socială şi experimentul

artistic izvorînd dintr-o necesitate obiectivă de a se sincroniza cu fenomenul social şi ştiinţific al epocii. Dificultăţile futurismului sînt analizate de Brion numai sub raport formal, în măsura în care mişcarea păstrează încă aparenţele dinamicii mecanice şi numai pentru a ajunge la concluzia că «mişca- 19 rea pură nu

putea să fie reprezentată într-o modalitate gratuită decît de arta abstractă». Mişcarea în arta abstractă este concepută într-un spaţiu bidimensional în care culoarea suplineşte cea de a treia dimensiune. De fapt, funcţiile culorii în epoca noastră

sînt mult mai complexe, iar în imaginea artistică de o severă conciziune, valorile ei expresive sporesc.

Renaşterea a revoluţionat pictura prin introducerea uleiului. Epoca noastră, beneficiind de cuceririle tehnice, începe să folosească, uneori, noi culori

industriale, ca latex-ul şi acrilicul care oferă nu numai calităţi şi noi nuanţe de culoare, dar indică, de asemenea, forme noi printr-o nouă optică de a picta. Culoarea, tinde să se aştearnă pe pînză în tonuri pure, compacte, renunţîndu-se, în cea mai mare parte, la

procedeul valorației, caracteristic artei renascentiste și postrenascentiste. în cea mai mare parte â cazurilor, principiul potrivit căruia se deosebesc culorile este lumina, care determină spațialitatea culorii, tonul acesteia. Pictorii moderni folosesc o lumină

inventată, care este de obicei un ton clar, limpede, opus unui ton întunecat, o nuanţă caldă contrastînd cu o nuanţă rece. Ceea ce-l interesează pe Brion, cu precădere, e faptul că, în acelaşi timp, culoarea are rolul de a sugera şi spaţiul, spaţialitatea rezultînd din

contextul coloristic al unui tablou. Prin alternanța culorilor se creează impresia unei anumite profunzimi, asociată de ideea de mișcare prin senzația optică de apropiere sau îndepărtare e culorilor. Herbin, pe care M. Briori îl citează, consideră că culoarea «posedă,

în sine, o putere spațială». Albastrul exprimă adîn- cimea, roșul se detașează ca un alto relief, galbenul sugerează «radiația dinăuntru în afară», iar albastrul radiația «dinafară înăuntru». Căutările acestea conduc la renunţarea la spațiul tridimensional şi la

reprezentarea bidimensională a acestuia. Un constructivist de natură neo- plastică, cum este Mondrian, reduce spaţiul la o suprafaţă bidimensională care pentru el înseamnă desemnarea unui nou spaţiu: spaţiul timp. Ar fi fost necesar să se determine relaţia dintre atitudinea realistă

şi procedeul spaţia- lizării bidimensionale, ca una din modalităţile de exprimare a acesteia, cu atît mai mult, cu cît mai persistă prejudecata că numai formula renascentistă ar fi specifică expresiei realiste. Ambele formule pot, în egală măsură, să exprime (sau nu) o

atitudine realistă. Tridimensionalis- mul creează senzaţia vizuală de a transcrie realitatea, bidi- 20 mensionalismulo cucereşte în primul rînd cerebral, creînd iluzia pătrunderii în realitate. Orice poziţie unilaterală, exclusivistă, este dăunătoare. Orientări realiste există şi în alte arte decît cea

europeană, care n-au cunoscut (și nu cunosc) perspectiva plastică euclidiană, cum ar fi cele asiatice sau africane. Pe de altă parte, pe continentul nostru se cunosc orientări realiste în arta prerenascentistă. Iar acceptarea formulei de construire bidimensională a spațiului nu anihilează formula renascentistă

care-şi păstrează intacte resursele de figurare.

Brion nu întreprinde un examen unitar al problemei, dar exegezele sale consacrate unor pictori cuprind observaţii de mare fineţe, premize productive pentru cercetări ulterioare. Printre altele, subliniază amploarea cunoscută în arta modernă de alb şi negru, care nu

sînt propriu zis culori. Teoretic, albul este sinonim cu lumina pură, în timp ce negrul consemnează totala dispariţie a luminii, în pictura tradiţională, albul şi negrul erau folosite doar pentru a valorifica adecvat culorile. în vremea noastră, negrul şi albul dobîndesc atributele unor culori, apte de rafinate nuanţări cromatice, cu inefabilă

capacitate de sugestie. Sînt numeroase tablourile construite în exclusivitate pe nuanţarea tonurilor de negru, alb, sau de gri, rezultând din combinaţie de negru şi alb.
Cititorul nu poate să nu fie surprins de subiectivismul care colorează demonstraţia lui Brion în favoarea compoziţiei şi a tehnicilor artei abstracte. Tentativa de a fetişiza

relaţia dintre mijloacele de expresie artistică şi progresele ştiinţei contemporane trebuie receptată cu spirit critic. Predilecţia pentru latura formală a problemei, l-a împiedicat să dezvăluie mai amplii reacţia socială, intelectuală şi psihologică a artistului în faţa gravelor probleme cu care se confruntă astăzi umanitatea şi a

imprevizibilelor aspecte pe care zi de zi ni le ridică progresul ştiinţific, în egală măsură, trebuie relevat că acceptarea unor experimente ale artei abstracte – care se repercutează fericit asupra limbajului plastic – nu înseamnă o implicită acreditare a tuturor căutărilor, unele din acestea fiind produsul unui exihibiţionism, care,

dacă nu este rezultatul impostorii, reprezintă o excesivă cerebralizare a limbajului şi gramaticii plastice, eşuînd într-un divertisment facil chiar atunci cînd arborează ostentativ un caracter programatic. Care dintre soluţiile propuse de arta modernă

vor fi validate de timp? Încă nu se poate stabili. Se cuvine

precizat, în continuare, că limbajul artei abstracte nu are valoare de panaceu, fiind doar unul din limbajele posibile.

Marcel Brion este conştient că orice tentativă de grupare a abstracţioniştilor în mişcări artistice este o întreprindere pîndită de numeroase riscuri; pentru că există artişti care au

afinităţi mai mult sau mai puţin declarate, mai mult sau mai puţin sesizabile, cu o orientare sau alta, dar fără să se identifice cu nici una; alţi creatori, debutînd în sfera de influenţă a unei mişcări au evoluat în direcţii divergente. Operînd cu prudenţă, Brion întrevede totuşi posibilitatea depistării atît a

unor «familii de spirite», grupări extrem de elastice, bazate pe afinităţile unui artist «cu cutare maestru, cutare ,,părinte" de la începuturile abstracţionismului», cît şi a unor «curente». Autorul distinge o direcţie artistică abstractă care «încă se mai asociază cu marile mişcări figurative moderne,

impresionismul sau expresionis-mul, de exemplu». O altă orientare s-ar defini prin preocuparea de a stabili structuri plastice «de ordin raţional» ca neo- plasticismul, caracterizată, încă, de o dominantă clasică de filiaţie cubistă. «Acest primat al inteligenţei şi al raţiunii» nu

exclude însă emoţia. în fine, aformalismul (alţi cercetători îi preferă termenul informalism) prin abolirea totală a figurativului exprimă stările extreme ale emoţiei prin «strigătul pictural», formă de romantism «disperat». Brion nuanţează în fapt cele două mari direcţii detectate de Michel

Seuphor: a «geometriei» şi a «algebrei», respectiv a «stilului» şi a «strigătului». în timp ce Brion fundamentează distincţiile sale pe ipostaze psihologice – şi acestea, aşa cum am văzut, caracterizînd formaţiuni etnico-rasiale – Seuphor intueşte orizonturi stilistice geografice. Italia, Anglia, ţările scandinave,

Belgia, ar favoriza «geometria», Germania, Statele Unite, Japonia – «algebra». Punctul de confluenţă al celor două direcţii ar fi Parisul, expresie a marii disponibilităţi a spiritului francez. Cele trei direcţii echivalează pentru Brion, în egală măsură, cu cele trei stadii prin care arta, eliberîndu-se de

clasicismul figurativ, s-ar înălţa la atitudinea romantismului nonfigurativ, a emoţiei «pure», marcînd trecerea de la abstractizarea de grad secund la abstractizarea de gradul întîi. Mulţumindu- se să semnaleze existenţa acestor orientări fundamentale, Brion evită în analizele sale să grupeze artiştii

în cadrul 22

lor, optînd pentru cercetarea fiecărei individualităţi artistice marcante, evidenţiind contribuţia adusă la închegarea unei şcoli sau la ilustrarea ei: Mondrian pentru neoplasticism, Delaunay pentru orfism, Male viei pentru Suprematism etc.

Orice încercare de a surprinde

tectonica artei abstracte şi a-i desluşi liniile de forţă pe care se dezvoltă trebuie raportată la contextul artei contemporane. în acest cadru, abstracţionismul contemporan se defineşte ca o orientare asocială, în opoziţie cu arta care-şi defineşte valoarea prin funcţionalitatea ei socială. Pe de altă parte, tentaţia de a

defini arta abstractă drept o artă eminamente romantică este hazardată, fiindcă «romantic» şi «clasic» sînt tipologii care se fac deopotrivă simţite în toate formele de artă. Dacă aformalismul (expresionismul abstract) are un caracter preponderent liric (romantic), abstracţionismul de sorginte

geometrică este predominant raţional (clasic). în primul caz abstracţiunea se operează prin subiectivizarea creaţiei, prin totala retractare a individualităţii în propria sa realitate; în al doilea, pictorul îşi anulează personalitatea într-o abstracţiune *obiectivistă*. De aceea, dacă s-ar năzui spre o

delimitare a orientărilor fundamentale ale artei abstracte, ţinînd seama că aceasta are un caracter forma- lizant, ar trebui luată în considerare preferinţa creatorului faţă de maniera de vizualizare a imaginii plastice. Din această perspectivă, s-ar impune atenţiei două principale direcţii: *constructivismul*, căruia

i-ar corespunde în linii mari imaginile geometrice, şi *aformalismul* (informalismul) ca o formă de exprimare a expresionismului abstract. Separarea nu este absolută, între cele două formule de spaţializare există multiple interferenţe, anumiţi artişti ilustrîndu-le cu egal succes pe amîndouă.

Concepînd arta abstractă ca un produs al propensiunii spiritului uman spre abstractizare, care acţionează cu forţa unei legi imanente, Marcel Brion acordă o redusă atenţie relaţiei dintre operă şi societate, factorilor obiectivi ce înrîuresc creaţia. Brion acceptă determinările sociologice nu ‘ ca pe un postulat fundamental pentru

înţelegerea direcţiilor de dezvoltare ale spiritului creator, ci doar ca pe explicaţii particulare, în cazuri de excepţie. Potrivit acestei viziuni amendabile, factorii sociali numai 23 uneori reverberează asupra operei de artă şi o informează

într-o modalitate specifică. Referindu-se la condiţia creatorului contemporan, Brion îşi

reafirmă punctul de vedere: «Necesitatea de a construi, nu în concordanţă cu vechile imperative, ca pînă acum, ci în conformitate cu noile legi pe care omul nou şi le dictează pentru a-şi stabil*

. relaţiile cu natura, o lume plastică nouă care să fie ea însăşi reflecţia a ceea ce există

– în sufletul de astăzi etern şi specific numai timpului nostru, necesitatea aceasta deci stă la origine, *dacă nu a artei abstracte, despre care s-a văzut pînă acum că ea corespunde unei constante, cel puţin unor forme* care pot, în acelaşi timp, să arate neliniştea umană şi efortul pe care-l face omul

pentru a supune această neliniște» (sublinierea noastră). Ori de cîte ori acordă atenție acestor aspecte, comentariile autorului sînt percutante. Picturile lui Viera da Silva, «populate de umbre fugitive şi hărţuite», exprimă sentimentul multor oameni că «au de trăit într-o lume dislocată, detracată,

dezechilibrată, în care locul fiecăruia a devenit nesigur şi precar...» Este, printre altele, de acord cu pictorul englez John Bigge, unul dintre principalii reprezentanţi ai grupării *Unit One*, care semnala, cu inchietudine, statutul incert al individului în societatea capitalistă. Intuiţia lui Brion

este surprinzătoare mai ales cînd semnalează faptul că suprarealismul şi abstracţionismul sînt fundamentate, în fond, pe «două doctrine de evaziune sau de mîntuire pe care secolul nostru şi le propune pentru a-şi depăşi anxietatea». Brion nu s-a înălţat, însă, pînă la o explicaţie

unitară şi cuprinzătoare a cauzelor sociale care şi-au pus sigiliul lor pe mişcarea artistică occidentală. «Nici nu e cu putinţă – releva Venturi – să se deosebească din punct de vedere critic creaţia unui artist, fără a cunoaşte pe deplin condiţiile istorice în care a trăit», întrucît prin opera sa

acesta participă «aderînd» sau «revoltîndu-se* la viaţa epocii.
O asemenea explicaţie se putea obţine numai iniţiind o analiză a contradicţiilor societăţii occidentale care dobîn- desc o extremă gravitate, o dată cu intrarea orînduirii capitaliste în stadiul ei imperialist,

accentuate prin apariția sistemului socialist. în acest context, condiția socială şi etică a individului este produnde efectată, omul fiind supus unui continuu proces de alienare. Capitalismul produce modificări sensibile în sfera relaţiilor sociale, cărora individul le este

aservit pînă la distrugerea personalității, 24

fiind redus, în acest complex şi dur angrenaj, la condiția unui obiect oarecare. Sociologul Durkheim intuise faptul că civilizaţia epocii imperialiste este o civilizaţie «a obiectului», propunînd chiar ca faptele

sociale să fie tratate ca relații între obiecte oarecare. Desigur soluția propusă nu poate fi acceptată, dar ea demonstrează că omul societății capitaliste a luat cunoștință de alienarea condiției sale umane, de contopirea sa cu masa, de procesul de reificare la care este supus, ceea

ce i-a creat starea de anxietate care domină întreaga cultură occidentală. Léger surprinde în operele sale tocmai acest aspect, construind personaje obiecte-roboţi care se deosebesc abia perceptibil de peisajul industrial în care sînt plantate. Chiar în compoziţiile menite să surprindă

aspectele delicate ale vieții sociale – o femeie în fața oglinzii de pildă – omul este prezentat ca un ansamblu de mecanisme, iar mișcările sale au rigiditatea și simplitatea mișcărilor mecanice. Depersonalizarea omului, topirea sa într-o masă amorfă, este reflectată în alte tablouri prin

reducerea figurii umane la un contur mai mult sau mai puțin definit, adeseori la o simplă pată de culoare. în sculpturile lui Giacometti, trupul omului devine filiform, ca şi cum ar fi strivit de mediul ambiant. în timp ce arta renaşterii se străduise să definească omul delimitîndu-l

pregnant de restul naturii, în arta burgheză contemporană o bună parte dintre artişti sînt preocupaţi să sugereze tot ceea ce dizolvă omul în natură şi relevă caracteristica sa de masa socială informă.

Arta, alături de toate celelalte discipline umaniste, reflectă în mod

incontestabil, repercusiunile acestei situaţii complexe, care ridică noi probleme şi propune alte soluţii decît perioada precedentă. Locul artei în sistemul valorilor spirituale contemporane constituie una din gravele, tulburătoarele preocupări ale teoreticienilor diferitelor arte, dar şi ale filozofiei culturii, arta

trebuind să-şi redefinească menirea şi să-şi reafirme funcţia socială modelatoare. ***«Civilizaţia*** **– sublinia Francastel –** ***este un tot şi, mai mult sau mai puţin, orice modificare substanţială a atitudinii umane se repercutează asupra tuturor activităţilor contemporane şi în deosebi, asupra celor care, ca artele,***

***tind, în aceeași măsură ca și alte limbaje, către o expresie simbolică a gîndirii colective a generațiilor*». Evident, omul 25 nu poate suporta umilitoarea condiție, la care l-a redus**

societatea capitalistă, și cu atît mai mult artistul, conștiința sensibilă a timpului său.

«Rebeliunea artiştilor împotriva societăţii burgheze – remarca Argan – şi curajoasa lor trecere in avangarda progresului au semnat naşterea artei moderne».

Revolta socială poate lua forme active, militante, comunicate într-o artă ca cea a umanismului socialist sau într-o artă

prospectivă, profund angajată ca în cazul lui Picasso de pildă. Ea poate adopta, însă, şi forme de protest pasiv, înlocuind cultul omului cu cultul eului şi al singularului. Recluziunea artistului în propriul eu este, în esenţă, rezultatul presiunilor exercitate asupra sa de

condiţiile societăţii capitaliste. Această ultimă formă de manifestare a condus şi conduce, în general, spre arta abstractă. Marcel Brion însuşi remarca odată că dorinţa omului de a se despărţi de natură şi de formele sociale organizate stă la baza artei abstracte. Această

dorinţă provine *«din faptul că natura i se pare ostilă, plină de primejdii şi pentru că acest om nu se simte la adăpost decît atunci cînd îşi construieşte un univers de forme nenaturale pentru a se refugia în eh.* Această reacţie artistică reprezintă gestul decisiv al unei

categorii de creatori de a exista, de a-şi apăra individualitatea. Arta abstractă are un acuzat caracter individualist şi în atmosfera generată de primul război mondial echivala cu un act de salvare, cu o modalitate de supravieţuire. Acelaşi caracter şi o identică

semnificație au în literatură scrierile lui Dos Passos, Hemingway, Joyce, D.H. Lawrance etc. Protest împotriva burgheziei, arta abstractă a fost inițial privită de capitalism cu ostilitate, în cel mai bun caz cu suspiciune. Lionello Venturi *(Istoria criticii de artă)* arăta, că

Roger Fry, criticul de artă care a prezidat în 1910 la Londra una dintre primele mari expoziţii de artă modernă (la Grafton Galleries) «şi-a pierdut, din pricina aceasta, toată autoritatea în ochii claselor supuse, dar a devenit idolul şi mentorul noii generaţii de

pictori». Inadaptabilitatea socială, revolta împotriva civilizației industriale străbat ca un fir ariadnic arta modernă. Artistul, dorind o eliberare din catenele condiției sociale, explorează toate stadiile ființei sale care depășesc sfera plină de anxietate a conștiinței.

Revolta convertită în asociabilitate stă şi la baza aforma- lismului, curent care a cunoscut o extrem de largă expan- 26 siune în special în perioada de după al doilea război mondial. Aformalismul nu are un program de acţiune, n-are o platformă ideologică definită ci are, mai degrabă, con-

ştiinţa debusolării, nu recomandă integrarea socială a individului, ci consemnează numai trista singurătate a acestuia. Este simptomatic faptul că aformalismul a devenit contagios în special în acele ţări în care modul de viaţă capitalist îşi exercită cu cea mai mare energie funcţia represivă şi

dezumanizatoare. Aformalismul se consideră a fi o artă de avangardă. Prin poziţia ideologică şi politică adoptată, artiştii respectivi delimitează, mai degrabă, zona cea mai anxioasă, dar şi capitulantă a artei contemporane. Individualismul aformaliştilor nu mai are caracterul unei resurecţii, ci al unei izolări indi-

ferentiste. Dintr-un gest de condamnare, a devenit un gest de acceptare a societăţii burgheze, care, din acest moment, sprijină proliferarea abstracţionismului în artă. Consecinţele protestului pasiv, a izolării artistului, asupra funcţiilor semnificative ale operei de artă sînt dintre cele mai profunde. în primul

rînd, artistul nu mai aspiră spre un program artistic bazat pe o ideologie bine cristalizată, înlocuindu-l cu confesarea propriilor neliniști. Grupările artistice nu mai sînt unificate printr-o concepție solid fundamentată ideologic, ci conturate pe baza unor vagi afinități de idei. Fericita expresie a lui Umberto Ecco

(La struttura assenta), **«metaforă epistemologică» poate caracteriza climatul teoretic alunecos, specific celor mai multe tendinţe din arta abstractă. Implicit, semnificaţiile operei de artă slăbesc. Semnificaţiilor largi, generalizatoare, li se substituie semnificaţia limitată a artistului în**

cadrul societăţii sale, problematica destinului uman este de cele mai multe ori înlocuită cu problematica destinului individului în calitate de creator. Sugestiile operei nu mai acoperă vaste zone ale gîndirii şi sensibilităţii, ci se proiectează pe plan îngust. în general, arta abstractă porneşte de la premiza că

omul poate să fie absent într-o operă în calitate de model, fiind prezent mai mult sau mai puțin, doar în calitate de creator, fapt care emaciază sensibil valoarea de semnificație a operei sale.

în linii mari, *Arta abstractă* izbutește să ofere o imagine de ansamblu asupra caracteristicilor formale ale

unuia dintre cele mai puternice curente ale artei moderne.

Iniţiată de pe principiile metodologice ale criticii formaliste, exegeza lui Brion, bazată pe unele analize remarcabile, tinde spre descifrarea unor «instincte artistice» atemporale, anistorice. Metoda critică adoptată generează şi limitele studiului în determinarea

istoricităţii acestui fenomen artistic specific dizolvantei crize a gîndirii şi sensibilităţii lumii capitaliste contemporane. Acceptînd-o ca pe o premiză de discuţie, cartea lui Marcel Brion, semnalînd una dintre cele mai zbuciumate etape ale marii aventuri spirituale a timpului nostru, îşi îndeplineşte finalitatea propusă: aceea de a invita la o profundă

meditație asupra funcției artei în societatea contemporană.

BALCICA MĂCIUCA

O CERCETĂTOR AL LUCRURILOR, NU TE MULŢUMI SĂ CUNOŞTI LUCRURILE AŞA CUM LE-A PRODUS NATURA ÎN MOD OBIŞNUIT, CI CAUTĂ SĂ CUNOŞTI ORIGINEA LUCRURILOR CARE SÎNT

DESENATE ÎN SPIRITUL TĂU.
LEONARDO DA VINCI

I. NATURA ŞI CARACTERELE ARTEI

ABSTRACTE

Ce este arta abstractă? Ori de cîte ori sîntem nevoiţi să definim natura unei arte, constatăm numaidecît că ne trădează cuvintele. Cele pe care le folosim provin în primul rînd din vocabularul

estetic, care nu redă întotdeauna ceea ce e dur, limitativ, echivoc în ele şi cînd dorim să studiem, aşadar, un fenomen viu, în mişcare, maleabil, ne izbim în mod dureros de rigiditatea, de uscăciunea, de sărăcia vocabulelor care lasă în umbră, adesea,

elementele cele mai importante, pentru că tocmai pe acestea le putem cuprinde atît de greu într-o definiţie. Cînd termenii sînt împrumutaţi din vorbirea populară, au poate mai multă naturaleţe şi spontaneitate, dar nu trebuie să ne închipuim că

vor putea exprima caracterele esenţiale. Mai mult, ei reprezintă de obicei o atitudine de opoziţie, de zeflemea, de refuz. Ar părea deci ciudat să ne vedem siliţi a defini diversele forme de artă prin nişte epitete care aveau ca scop să le defăimeze, să le condamne.

Istoria a consemnat evenimentele care au dat naştere cuvintelor *cubism*, *impresionism*, *fauvism.* împrejurarea cu ocazia căreia ele au fost pronunţate pentru prima dată este acum de domeniul anecdotei. în ceea ce priveşte cuvîntul *artă*

abstractă, nu ştiu în ce împrejurare a început 29 să fie folosit. El este puţin potrivit pentru a caracteriza formele de artă la care se aplică, şi dacă ne servim de el, o facem din lipsa unui cuvînt mai potrivit, care să se

adapteze mai bine la obiectul său. De altminteri este tot atît de arbitrar să se spună şi *artă non-figurativă* sau *artă non-reprezentaţională*, de vreme ce orice operă de artă este o *figură*, de vreme ce orice operă de artă reprezintă ceva, chiar

şi atunci cînd ea nu se reprezintă decît pe sine însăşi. Chiar şi reprezentarea obiectului celui mai puţin material posibil, un vis, bunăoară, este tot o reprezentare. Trebuie deci să stabilim de la început principiul că aceşti termeni sînt folosiţi

aici cu semnificaţia care li se atribuie în mod obişnuit, dar că ştim foarte bine să ne folosim de ei pentru că nu există alţii mai potriviţi, tot aşa cum spuneam *gotic*, *baroc*, *rococo*, fără să discutăm valoarea reală a cuvintelor, ci accep- tîndu-le, cum se spune în termeni

bancari, pentru acea *face-value* a lor, adică pentru valoarea convenţională pe care o au în vorbirea de fiecare zi.
Mă îndoiesc că s-ar putea crea vocabule mai adecvate, căci ordinea fenomenelor pe care termenul acesta este chemat

să le cuprindă şi să le denumească este atît de complexă încît descurajează ingeniozitatea lingvistului. Trebuie să admitem deci că *artă abstractă* nu este un termen mai expletiv decît este, pe de altă parte, *artă barocă*. Este o etichetă

care se pune pe o mulţime de opere cu semnificaţii foarte diferite şi numai din necesităţi de exprimare. Dacă am vrea să discutăm accepţiunile posibile ale cuvîntului *abstract* şi ale contrariului său (în aparenţă) : *concret*, ne-am vedea antrenaţi într-o

dezbatere fără sfîrşit.
Ce înseamnă abstract? Ce înseamnă concret?
Să nu-i întrebăm cumva pe filozofi, căci ne derutează, cu siguranţă. Să nu uităm, de altfel, că aceste cuvinte sînt nişte recipiente în care fiecare, sau majoritatea, deşartă ceea ce îi place lui.

Am văzut, cu cîţiva ani în urmă, o expoziţie de artă abstractă care-şi revendica titlul de 80

artă concretă *, folosind ca epigraf acest text diri Jean Arp, care preciza intenţia organizatorilor expoziţiei: « înţeleg să se numească abstract un tablou cubist,

căci unele părţi au fost eliminate de la obiectul care a servit drept model pentru acest tablou. Dar găsesc că un tablou sau o sculptură care n-au avut vreun obiect drept model sînt şi ele tot atît de concrete şi de materiale ca şi o frunză sau ca şi o floare.» Lucrul acesta este

foarte adevărat. El stăruie deci asupra adevărului că tabloul sau sculptura este un *fapt* concret: fapt indiscutabil şi, în acest sens, denumirea grupului care expunea la acea epocă, sub acest termen, se potriveşte deopotrivă tuturor celorlalte manifestări de

artă zisă abstractă. Cu toate acestea, atunci cînd Theo van Does- burg folosea calificativul de *artă concretă*, el îi dădea un sens în acelaşi timp mai larg şi mai precis. (Vom vedea mai tîrziu – cînd vom studia textul pe care l-a publicat în 1919 în revista

olandeză de filozofie *Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, text al cărui manuscris datează din 1917 şi ale cărui note pregătitoare încep chiar din 1915, care a fost apoi publicat, în Germania, sub titlul G*rundbegriffe der*

neuen Gestal- tenden

Kunst[1] *(Noţiuni de bază ale artei plastice moderne)* – vom vedea, deci, accepţiunea pe care o dă Van Doesburg cuvîntiilui concret). Artistul a rezumat toate aceste idei în următoarele fraze foarte explicite: «Pictura noastră este o pictură concretă şi

nu abstractă, pentru că noi am depăşit perioada de căutări şi experienţe speculative. în căutarea purităţii, artiştii erau nevoiţi să abstragă formele naturale care marcau elementele plastice, să elimine formele « natură » şi să pună în locul lor

formele « artă ». Pictură concretă şi nu abstractă, pentru că nimic nu este mai concret, mai real, decît o linie, decît o culoare, decît o suprafaţă. Este concretizarea spiritului creator.»

Există aici o confuzie şi un echivoc care se cuvin înlăturate de la început, în

1 **Publicat în 1924, de către**

orice discuţie despre Arta Abstractă, căci altfel dezbaterile s-ar prelungi la nesfîrşit, fără nici un rost. Trebuie deci să stabilim, în prealabil, că opera de artă, *operă de artă ca atare*, nu este abstractă, ci concretă. Ea este un *obiect*, ceea ce o abstracţie nu poate să fie. Abstracţiunea

intervine în procesul creaţiei sale: aceasta este una dintre condiţiile acestei creaţii. Şi nici chiar gîndirea tabloului nu este abstractă, în afară de cazul, poate, cînd este vorba de reprezentarea unor forme matematice sau geometrice, ci numai elaborarea sa, precum şi perioada de creaţie care

München.

duce la zămislirea operei de artă, deşi această elaborare şi această creaţie sînt, în ele însele, cu desăvîrşire concrete. Este tot aşa de absurd să se pună faţă în faţă aceşti doi termeni, pentru a stabili astfel opoziţii ireductibile, după cum este abuziv să se dea contururi absolute termenilor

de *romantism* şi de *clasicism*. Fenomenul de abstractizare, după cum spuneam, se manifestă în procesul de creaţie artistică, şi el aparţine constantelor spiritului uman. Pentru a vedea cît de evident apare acest lucru, este de ajuns să facem o plimbare prin sălile unui muzeu. Cele două

tendinţe profunde ale elanului creator, invenţia şi reproducerea, sînt reprezentate aici, şi după cum una sau alta dintre aceste tendinţe a fost predominantă, arta acestei epoci a fost mai înclinată spre figurativ sau spre nonfigurativ. (Precizăm, afirmînd, în ciuda a tot ce mai

este încă arbitrar în acest conflict, că anumite arte sînt axate *in mod principal* – dar nu exclusiv – sau pe reprezentarea *obiectului exterior*, luat ca model al tabloului, şi ale cărui forme sînt, deci, în mod firesc împrumutate din repertoriul formelor vizibile, perceptibile

prin simţuri, sau pe reprezentarea *obiectului interior*, care s-a format în spiritul artistului, independent de experienţa pe care a avut-o cu obiectele exte-

rioare, reprezentarea autonomă, care nu este legată de nici un prototip natural.)

Este evident că orice pictor, fie el chiar şi cel măi *fotografic* (şi fotograful însuşi poate deforma tot atît de liber ca şi pictorul), transformă în permanenţă modelul, chiar şi atunci cînd intenţia sa este strict realistă. La artiştii care se cred cei mai severi şi mai

fideli realişti, intervine, la un anumit moment, poezia realului, care le saturează tablourile, ridicîndu-le aproape pînă la un fel de

irealitate [1] Nu există deci o artă atît de abstractă în care artistul să se îndepărteze prea mult de forma vie. Abstractizarea, de altfel, nu este refuzul vieţii; ba dimpotrivă, ea substituie vieţii obiectului exterior, care este mort după ce trece în tablou, ca o

simplă reproducere realistă, viaţa obiectului interior, pe de o parte, şi pe de alta viaţa tabloului însuşi care este o proiectare a obiectului interior, între obiectul exterior şi obiectul interior rămîne un contact pe care-l găsim în titlurile tablourilor, titluri care, cu

excepţia unor cazuri, nu relevă fantezie sau vreo mistificare, ci leagă o asemenea operă abstractă, şi lizibilă, aşa abstractă cum este, de o imagine sau de un sentiment care «a inspirat» tabloul, tablou care însă nu este reprezentarea lor. *Portul*

1 **Este cazul, mai ales, al**

Crotoy În zori, de Manessier, sau *Gospodinele în zori*, de Bazaine, nu sînt cîtuşi de puţin un peisaj sau un portret în accepţia pe care pictorii figurativi o dau acestor cuvinte. Este evident aici că impresia produsă de vederea (ideea însăşi este suficientă) portului a slujit

ca fundament şi punct de plecare lui Manessier, după cum vederea femeilor în piaţă a putut, prin construcţia schematică pe care o sugerează, să «inspire» tabloul lui Bazaine. Este interesant să relatez, aşa cum mi-a povestit acest pictor, că

~~din secolul~~ **din secolul al XVII-lea.**

percepţia unui peisaj, cu arbori şi apă, animat de înotători, a putut, după trecerea a zece ani, să dea naş-
tere unui tablou în care nu există nici arbori, nici apă, nici înotători, propriu-zişi, ci toate acestea la un loc, contopite într-o impresie

oferită nu de percepţia imediată, ci de amintire, elaborată deci, timp îndelungat, în subconştient, de către inteligenţă şi sensibilitate.
Este cu totul inutil să căutăm într-o pictură abstractă o deformare sau o stilizare a obiectului real,

ca în cubism: procesul de abstractizare nu este de loc analog cu procesul de stilizare. Cubismul lucrează asupra obiectului iniţial: Arta Abstractă îl elimină, sau nu-l reţine decît ca emoţie, ca şoc motor. În felul acesta mulţi pictori abstracţi sînt tributari mai

mult Impresionismului decît construcţiei clasice. Kandinsky a fost «iluminat» de o căpiţă a lui Monet, dar el a înţeles că Impresionismul nu mergea prea departe şi că trebuia prelungit pînă la posibilităţile sale extreme. în domeniul sensibilului, nu în

cel al intelectului.
Această apropiere stabilită între Cubism şi Arta Abstractă crează un echivoc care trebuie înlă-turat imediat dacă vrem să nu producem cea mai neplăcută eroare. În preocupările care au inspirat aceste două forme

de artă nu există nici un punct comun. Ba dimpotrivă, este vorba de mişcări divergente, operînd în direcţii opuse.
De altfel e şi uşor de apreciat, după rezultate; în vreme ce Cubismul era, de fapt, ultima tentativă făcută de arta figurativă,

nu pentru a se debarasa de figură, ci pentru a-i da alte mijloace de expresie, Arta Abstractă de astăzi întoarce în mod deliberat spatele figurii ca atare şi o suprimă. Dacă ni se pare că desluşim o oarecare asemănare între unele pînze cubiste şi unele pînze

abstracte contemporane este de ajuns să reflectăm la intenţiile care au guvernat naşterea acestor opere pentru a constata că aici este vorba de fenomene nu numai deosebite, dar şi contrastante.
Să stabilim deci, ca

principiu absolut, la începutul cercetărilor noastre, contradicţia completă care există între Cubism şi Arta Abstractă *pură*, 34

aceasta din urmă propunîndu-şi o modalitate de a reprezenta cu totul străină de cea folosită de

Cubism. Şi să precizăm, în acelaşi timp, că de fiecare dată cînd vom vorbi despre o artă abstractă va fi necesar să precizăm dacă e vorba de o artă abstractă pură, comparabilă adică cu aceea practicată astăzi de artiştii pe care-i grupăm sub acest termen, sau de o

artă de abstractizare de gradul doi, care constă în a lua o formă naturală şi a o schematiza, a o stiliza, fie din motive de ordin psihologic, fie din motive de ordin plastic. Considerat din acest punct de vedere, Cubismul poate fi socotit o artă de abstractizare de

gradul doi. Faimoasa frază a lui Cézanne: «în natură totul se reduce la sferă şi la cub », atît de mult şi aşa de greşit exploatată pînă a fost deformată şi desprinsă din contextul său, a servit drept evanghelie cubiştilor. Pentru o bună parte din ei, ea a constituit cauza

dorinţei lor de a reduce formele naturale, perceptibile, la această fundamentare pe sfere şi cuburi pe care lecţia lui Cézanne, nu însă şi exemplul său, în afară poate de perioada Gardanne *, i-a determinat s-o caute. Dar această

căutare este, în esenţa sa, intelectuală; ea provine dintr-o operaţiune a inteligenţei şi nu a sensibilităţii, în timp ce sensibilitatea, în aceeaşi măsură, ba chiar mai mult decît inteligenţa, stă la originea picturii abstracte. Bemard Dórival a definit

foarte bine acest lucru[1], şi a subliniat influenţa geometrului Princet asupra cubiştilor. Spiritul auster, firesc spaniolilor, se remarcă într-o mişcare la originea căreia găsim, ca personalităţi esenţiale, pe Juan Gris şi Picasso. După cum Juan Gris spunea: «un

tablou care nu are intenţia de a reprezenta ceva este, după părerea mea, ca un studiu tehnic rămas neterminat», tot aşa Picasso nega posibilitatea existenţei unei arte

abstracte, ceea ce arată limpede cît de mare este greşeala ce se face astăzi cînd Picasso este considerat pictor abstract. «Nu există artă abstractă, afirma el. Trebuie întotdeauna să începi cu ceva. Apoi poţi fără nici o grijă să faci să dispară orice aparenţă a realităţii, deoarece idea de

1 ***Les Etapes de la peinture***

obiect a lăsat amprenta sa de neşters... Omul este instrumentul naturii; ea îi impune caracterele ei,

aparenţa ei. »[1] Se întîmplă de asemenea ca procesul de abstractizare, pe care l-am definit şi care pornea de la obiectul real, de la forma naturală, să fie inversat, chiar în Cubism, îndeosebi la Juan Gris, din care Bernard Dorival citează o frază semnificativă. «Dintr-un cilindru eu fac o

[1] *Mai al doilea: Le Fauvisme et le*

sticlă.» în orice caz, fie că e vorba de a transforma sticla inițială în cilindru, fie că, dimpotrivă, gîndind la cilindru pictorul îl figurează sub forma unei sticle, aici tot timpul avem de-a face cu o operațiune spirituală. Fraza magnifică a lui Braque, care este, fără îndoială, a unui mare

Cubisme, Paris. 1944.

clasic francez şi la care Poussin ar fi subscris, fără să ezite: «Simţurile deformează, dar spiritul formează », rezumă în mod perfect toate tendinţele şi toate aspiraţiile Cubismului. Inteligenţa vrea să substituie ordinea sa ordinei din natură, fie « trucînd» natura, fie eliminînd-o complet, fie

1 Citat din Dorival, opera menţionată

înlăturînd mărturia simţurilor.
« El face apoi apel la procedeele de care se slujiseră artiştii din Islam pentru a transforma viaţa într-un joc pur de forme şi de culori. Credeţi, spune el, că pe mine mă interesează dacă tabloul acesta reprezintă două personaje? Aceste două

~~**mai sus.**~~

personaje au existat, dar nu mai există... Pentru mine nu mai sînt două personaje, ci forme şi culori, declara el, fără ocolişuri într-o zi. Din această primă contradicţie s-a născut o a doua. Nu mai există pentru mine decît forme şi culori, spunea el, dar apoi adăuga: Să ne înţelegem bine, forme şi

culori care rezumă totuşi ideea celor două personaje şi păstrînd

vibraţia vieţii lor. Picasso refuză şi el intelectualitatea pură. Şi nu numai că nu renunţă la imaginea concretă, dar nu încetează nici de a urmări o anumită traducere a naturiii. Chiar şi în operele sale nonfigurative el manifestă o tendinţă de a revela relieful, profunzimea,

materia şi uneori ajunge chiar să dea aparenţa naturii, atît de mare este puterea ce-o are asupra lui pasiunea adevărului. Şi cu toate acestea i se întîmplă să nege cu totul natura, mai mult decît oricare alt cubist... Mai mult decît oricare alt artist, Picasso se

mişcă cu uşurinţă într-un irealism excesiv: lui nu-i place numai să decepţioneze ochiul cu forme care să nu aibă vreo legătură cu cele reale, ci şi să înşele spiritul, reprezentînd obiecte care nu sugerează ceea ce reprezintă şi nu reprezintă

ceea ce sugerează. Natura lui Picasso este o natură trucată.»[1] în cubism, «trucarea» naturii ajunge, se înţelege, la ceva care este contra-natură; şi atunci, ne întrebăm, oare Purismul în ce manieră îşi va stabili relaţiile sale cu natura ? Pentru a reconstrui

lumea lor, Ozenfant şi Jeanneret, procedînd la o neprejudiciată examinare a propriei lor sensibilităţi, fac *tabula rasa* tot ceea ce educaţia şi legăturile cu viaţa a putut să depună sub forma unor accidente memorabile în intelectul lor, adică tot ceea ce propria lor

sensibilitate nu pare să fi creat numai pentru nevoile lor. în credinţa arzătoare ce-i stăpîneşte ei nu acordă încredere decît la ceea ce sufletul sensibilităţii lor, dacă se poate spune aşa, desemnează ca pe nişte elemente prime şi ultime ale plasticei... Este vorba

despre acea purificare necesară prin care uitarea, adesea repetată în cursul perioadelor artistice, determină întoarcerea necesară a eforturilor detergente, asemenea celor ale lui Ozenfant şi Jeanneret. şi oare, pentru că perfecţiunea nu se obţine

decît prin forţa sacrificiilor, operele lui Ozenfant şi Jeanneret ne apar lipsite în mod hotărît de toate amănuntele para-

37 [1] Dorival *op. cit.*, pp. 236-237.

zitare? Tot ce ţine exclusiv de realitatea pur vizuală este în mod riguros lipsit de orice preponderenţă şi situat fără nici o milă pe locul secundar, singurul la care are dreptul cultul specific al simţurilor. Independent de caracterul său pedagogic, Purismul lui Ozenfant şi Jeanneret atinge

domeniul celei mai intime emoţii de care omul este capabil, pentru că el se sprijină esen- ţialmente pe percepţia sensibilă a marilor baze plastice cu care noi am flatat natura, cum spunea şi Hegel.
Maurice Raynal vede în efortul purist « o chemare pur şi

simplu la ordine a naturii umane». în ceea ce priveşte raporturile acestei şcoli cu arta abstractă propriu-zisă, este interesant mai ales de remarcat că formele se golesc singure de orice referinţă la obiectul figurativ. însăşi *purificarea,* la care aceşti pictori par să aspire, constă în a

merge dincolo de obiect, pînă în momentul în care forma « pură» îşi este suficientă sie însăşi. Dar ei tot mai insistă asupra raporturilor strînse pe care înţeleg să le mai păstreze cu natura.
Manifestul purist insistă de asemenea asupra faptului că «tabloul se străduieşte să

născocească mai mult decît face realitatea». Aceasta i-ar apropia din nou de adevărata pictură abstractă, căreia purismul nu-i aparţine, totuşi, din pricina adeziunii sale constante la imaginea naturală prealabilă. El neagă, în acelaşi timp, că ar constitui o estetică. Şi nu pretinde decît

că se străduieşte să ajungă la « epurarea limbajului plastic ». Potrivit cuvintelor înseşi ale manifestului « arta puristă trebuie să perceapă, să reţină şi să exprime invariabilul », acest invariabil pe care

Maurice Raynal, la rîndul său [1], îl regăseşte în operele lui Ozenfant şi Jeanneret, ca fiind « scopul artei grave» şi a cărui căutare, spune el, «îi sileşte să facă din operele lor nişte demonstraţii tot mai complete şi mai strălucite ale adevărurilor cunoscute. Aceasta este caracteristica geo

metriei; ar putea să fie şi a unei metode artistice. Astfel, operele celor doi artişti sînt nişte teoreme care îşi propun să clasifice

cu tot mai multă luciditate evoluţiile posibile ale acestei invariabilităţi plastice care porunceşte destinelor naturii. »

1 ***VEsprit Nouveau, nr. 7.***

Cu aceşti pictori revenim deci la natură, dar nu pentru a-i împrumuta efectele ei fugitive, cum făceau impresionişti, ci pentru a surprinde marile legi care guvernează în acelaşi timp cunoaşterea lumii fizice şi estetice. Dacă Purismul face apel la sensibilitate, în

reînnoirea unei viziuni banalităţi, şi reîmprospătarea dezbărate de el

presupune de asemenea, ca şi Cubismul, o aşezare pe baze geometrice, o fundamentare pe forma pură, forma esenţială. Elaborînd o alchimie a numerelor, care ne întoarce la tratatele Evului Mediu şi ale

Renaşterii, asupra «proporţiei divine » şi a « secţiunii de aur », puriştii afirmă existenţa unei frumuseţi absolute, a unei perfecţiuni universale, de care ei încearcă să se apropie deopotrivă prin mijloace ştiinţifice şi prin mijloace picturale. « Un tablou este o ecuaţie. Cu cit

elementele sînt mai just dispuse între ele, cu atît coeficientul de frumuseţe tinde să existe». De aici vine această înăsprire, această împietrire a sensibilităţii, deşi tocmai acesta ar trebui să fie elementul primordial al creaţiei artistice. Dar, în acelaşi timp, este cu totul spre

cinstea puriştilor faptul că ei au aspirat, cum spune Maurice Raynal, să « determine ştiinţific în ce măsură Estetica ar trebui în viitor să ţină seama de reacţiile sensibile, de acele reacţii prin care sensibilitatea şi înţelegerea dau adevărata măsură a posibilităţii umane...»

Această rigoare « constructivă » şi « ştiinţifică » pe care o întîlnim la purişti este tocmai cea care le place arhitecţilor – unul dintre aceşti purişti, de altfel, este chiar Le Corbusier – şi în teoriile acestei mişcări se recunosc principiile acestui mare ziditor modern, dar ele sînt tot atît de departe de arta

abstractă pe cît este, la rîndul său, Cubismul. Prea exclusiv matematic şi geometric ca să înceteze de a fi legat de figură, Purismul era incapabil să dea naştere unei veritabile arte noi, vie şi vitale. El a adus totuşi mari servicii epurînd *limbajul plastic*, ca şi Cubismul, de altfel, şi în formaţia

pictorilor abstracţi de astăzi se discerne ca o etapă utilă poposirea unora dintre ei în apele Cubismului sau ale Purismului. Cu toate acestea era necesar să se evadeze de aici pentru a se ajunge la eliberarea totală, care este ţelul şi raţiunea de a fi a artei abstracte.

Totuşi Cubismul nu trebuie considerat ca precursor sau ca înrudit cu Arta Abstractă, ci numai ca exponent al acestei *arte de abstractizare*, pentru care abstractul ca atare nu este nici un punct de plecare, nici o ţintă. Fie că facem cu o sticlă un cilindru sau cu un cilindru o sticlă, căci în felul

acesta s-ar putea rezuma pe scurt metodele cubismului, în aceste două operaţii e vorba întotdeauna doar de un fel variat de a trata figura: figura însă e mereu prezentă. Şi tocmai pentru că ea este în acelaşi timp un suport, o limită şi o tentaţie, Cubismul n-a putut supravieţui, vreau

să spun că a abandonat prea repede legile severe pe care şi le impusese şi pe care le găsim enunţate, de exemplu, în cartea lui Gleizes şi Metzinger *, care proclamă domnia exclusivă şi intransigentă a intelectului, prin formule ca acestea: «lumea vizibilă nu devine

lume reală decît prin acţiunea gîndirii». Asupra rolului gîndirii în expresia plastică sînt multe de spus, dar este uşor de văzut că tocmai această intransigenţă condamnă Cubismul la sterilitate. Cubismul ne interesează, desigur, pentru elocvenţa sa doctrinară şi pentru valoarea

reacţiei sale împotriva Impresionismului; este un fenomen de epocă de o valoare şi de o semnificaţie considerabile. El s-a debarasat cu totul de o mulţime de prejudecăţi şi de facilităţi academice şi a oferit o şcoală de rigoare artiştilor care nu se mai puteau mulţumi să

picteze «mica sen-
zaţie ». în acest sens, el a fost necesar, după cum era necesar ca el să nu reţină prea mult timp pe pictorii pe care-i atrăsese. Dar Cubismul ne mai interesează şi dintr-un alt punct de vedere, şi anume

din acela că el se leagă prin idealurile şi prin mijloacele sale de una dintre constantele spiritului uman, *spiritul de abstractizare*, care se manifestă în artă, alternativ sau simultan cu *spiritul de figurare*.
Spiritul de figurare se pare

că nu are nevoie să fie definit. Pentru a şti ce este, e suficient să parcurgem sălile unui muzeu, pline de peisaje, naturi moarte, portrete, compoziţii, alegorii, scene pitoreşti, istorice sau religioase. Vom spune că este figurativă

orice artă care are ca subiect o figurare, oricare ar fi ea, a unui om sau a unui arbore, a unui obiect sau a unei părţi din natură, pe care artistul îşi propune s-o reprezinte în tabloul său, şi, în anumite cazuri, chiar s-o *reproducă* cu cea

mai mare fidelitate. în ce măsură este realizată marea fidelitate nu ne interesează: este de ajuns că exista aici intenţia reprezentării, fie chiar şi a obiectului celui mai fantastic, a celui mai «ireal» ca să avem figurare. Arta

europeană este în marea sa majoritate o artă figurativă, adică o artă inspirată şi condusă de spiritul şi dorinţa figurării.

Cînd studiem, dimpotrivă, ceramica neolitică chineză – şi în general toată ceramica arhaică, fie ea mesopotamică

sau europeană – arta musulmană, o parte considerabilă din Arta Migraţiilor şi pictura abstractă contemporană (am ales anume forme de expresie extrem de îndepărtate unele de altele, în timp şi în spaţiu), nu găsim figurare ci abstractizare. Forma creată de

artist *nu reprezintă nimic*, sau, mai bine zis, nu reprezintă nimic altceva decît pe artistul însuşi, ca atare. Ea nu are ca subiect sau ca model un obiect străin de ea însăşi. Ea este deopotrivă sugestia iniţială a creaţiei şi rezultatul ultim al acestei creaţii. Ea nu este

inteligibilă decît dacă o considerăm 41 ca un tot în sine, ca o fiinţă nouă, care nu se înţelege prin referire la o altă fiinţă, ci doar în raport cu sine însăşi. în vreme ce, în arta figurativă cea mai stilizată, cea mai schematică, tot mai putem recunoaşte (şi cînd nu îl

recunoaştem, este suficient chiar ca artistul să se fi gîndit la el şi să se fi inspirat de la el) un obiect prealabil operei de artă, adevărata artă abstractă nu are precedent în natură, nu are prototip în universul obiectelor şi al lucrurilor. Ea este non-figu- rativă, cum se

spune uneori, în sensul că nu-şi impune ca funcţie să stabilească figura unui lucru, că nu figurează, în felul unei reflecţii sau chiar al unei refracţii, un lucru care ar fi existat înainte ca artistul să-i fi dat naştere, pictîndu-l. în acest sens spiritul de abstractizare

pură se opune în mod absolut spiritului de figurare, dar el mai posedă şi alte modalităţi de a se manifesta. Cea pe care am definit-o în Cubism, de exemplu, în care dorinţa de a abstractiza, în loc de a porni de la zero, ia un obiect preexistent şi îl transformă, îl

elaborează, pînă înlătură uneori toate asemănările dintre obiectul model sau pretext şi noua creaţie realizată plecînd de la acest obiect. Acest spirit de abstractizare de gradul al doilea are, înaintea Cubismului, foarte numeroase

precedente în istoria artei. Se poate chiar spune că el intră în acţiune ori de cîte ori scopul artei nu este reprezentarea realistă sau naturalistă. în procesul de stilizare sau de schematizare, spiritul de abstractizare este într-adevăr cel pe care-l vedem la lucru.

Spiritul acesta intervine de fiecare dată cînd, dintr-un motiv în general greu de definit, artistul sau mediul său îi repugnă reprezentarea *tale quale* a unei fiinţe sau a unui obiect.

Dar spiritul de abstractizare mai procedează şi într-o altă

manieră, diferită de cea pe care am explicat-o. El nu porneşte de la obiectul real, sau în mod iluzoriu real, pentru a ajunge la o formă abstractă: dimpotrivă, el subordonează unui substrat abstract reprezentarea, mai mult sau mai puţin realistă, a

fiinţelor sau a obiec- teior. El dă, întrucîtva, ca fundament al acestei reprezentări realiste o schemă non-figurativă. Că acest procedeu a fost activ în Cubism, citatele pe care le-am dat din Juan Gris o demon-strează cu prisosinţă. Cînd artistul, gîndindu-se la un

cilindru sau fixînd pe pînza lui forma unui cilindru, transformă apoi acest cilindru în sticlă, avem aici trecerea de la spiritul de abstractizare la spiritul de figurare, iar aici, figurarea reprezentată (reprezentaţională) este subordonată schemei

intelectuale care i-a dictat forma sa.
Cazurile în care vedem că operează această manifestare particulară a spiritului de abstractizare sînt şi ele de asemenea foarte numeroase şi nu ar avea rost să înmulţim exemplele. Ele sînt dirijate de

o concepţie particulară a ordinei lumii, care construieşte o arhitectură ideală, prealabilă oricărei percepţii, oricărei reprezentări, şi după aceea face să coincidă figurarea formelor, a fiinţelor şi a obiectelor cu această epură care poate fi uşor recunoscută, în trăsăturile directoare, sub

aspectul realist sau naturalist al figurii reprezentate. Cu alte cuvinte, descoperim cilindrul iniţial, sau sfera iniţială în cutare natură moartă, a lui Cézanne, şi probabil chiar, căci acest spirit constructiv preexistă adesea unor reprezentări care se cred sau se vor crede în mod unic

reprezentări ale realului, în cutare natură moartă a lui Chardin. Recunoaştem şi mai precis încă acest spirit de abstractizare într-o anume frescă romană sau într-o anume pictură din *Quatrocento*, în care formele vii nu sînt decît veşmîntul impus unei scheme abstracte,

iar această aspiraţie a să de a împrumuta obiectelor perisabile, ca să le apere tocmai de această fragilitate, proprietăţile solidelor indestructile de la care au căpătat forma, este unul dintre cele mai ciudate fenomene ale spiritului omenesc.
Totul se petrece aici ca şi cînd

artistul n-ar avea încredere în simţuri sau, cel puţin, ar controla mereu cu ajutorul intelectului datele obţinute prin senzaţie. Un pictor modern, Gino Severini, care a fost mai întîi cubist, apoi figurativ, şi în prezent înclinat spre abstract, a definit foarte bine acest lucru în cartea sa

Du Cubisme au clas- sicisme[1]. El a spus mai ales: «Ne este greu să ne dăm seama de forme aşa cum le vedem. Noi le vom substitui, aşadar, cu nişte forme aşa cum le gîndim. » Aceasta pare arbitrar, dar lectura cărţii lui Severini şi studiul operei sale demonstrează că el se străduieşte să

gîndească formele în funcţie de anumite norme ale frumosului, de anumite legi ale armoniei, care constituie, şi ele, una dintre constantele cele mai importante ale artei universale. Şi tocmai normelor acestei legi trebuie să se conformeze figura dacă ea aspiră spre frumos şi spre

armonie.
O gîndire abstractă va prezida aşadar la crearea de forme nu abstracte, ci figurative, construite totuşi prin supraimpresiune, ca să spunem aşa, pe această schemă intelectuală. Este interesant de a vedea ieşind de sub pana lui Severini im-

1 ***Esthetique du compas et du***

presii ca acestea: « Nu devii clasic prin senzaţie, ci prin spirit ; opera de artă nu trebuie să înceapă printr-o analiză a *efectului*, ci printr-o analiză a *cauzei*, şi nu construieşti fără metodă şi bazîn- du-te numai pe ochi, pe bunul gust, sau pe vagi noţiuni generale. » Tinzînd spre clasicism, el înţe-

nombre, Paris, 1921.

lesese că etapa cubistă era ceva ce trebuia depăşit. «Cred sincer, spunea el, că deşi Cubismul constituie singura tendinţă interesantă din punct de vedere al disciplinei şi al metodei, stînd din această pricină la baza noului clasicism care se pregăteşte, el este, cu toate acestea, chiar şi astăzi

ultima etapă a Impresionismului. Şi bine-înţeles, nu se va putea depăşi efectiv această perioadă intermediară de artă şi constitui în- tr-adevăr, potrivit unor legi, decît atunci cînd pic-torii vor avea cunoştinţa deplină a acestor legi: ele se află în geometrie şi numere. »

Concordanţa figurii reprezentaţionale cu formula abstractă a unei legi de armonie sau de « divină proporţie» este strîns legată de gîndirea religioasă. (Vom examina, cînd vom vorbi de expresia

abstractă în arta religioasă, acest fenomen deosebit de

ciudat al figurării posterioare abstracţiunii.) Dar este evident, atunci cînd studiem ansamblul de opere ale artei religioase din Evul Mediu european, că din aceste opere chiar şi cele care par mai degajate rămîn încă supuse, adesea, acestei construcţii

abstracte. Recunoaştem aceasta atît în frescele romane ale lui Vie sau Berzé la Viile, ca şi în *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Fouquet fiind un om al Renaşterii şi instruit de către Renaşterea italiană, ca şi un om pătruns de tradiţiile medievale.

Lungile înşiruiri de « cazuri » ar fi obositoare şi nu ne-ar învăţa mai mult decît o fac exemplele date, atît de pline de învăţăminte în ceea ce priveşte repercusiunile reciproce ale spiritului de figurare şi ale spiritului de abstractizare pe care le au unul asupra

celuilalt. Ele ne arată că abstractizarea nu este un fenomen simplu, ci emanaţia unor tendinţe adesea foarte diferite, printre care intră atît spiritualitate cît şi intelectualitate.

Voi spune, chiar cu plăcere şi o voi demonstra mai departe, că arta abstractă îmi

pare mai capabilă să exprime o înaltă şi profundă spiritualitate decît arta figurativă, tocmai pentru că ea nu este subjugată de forma reprezentaţională şi pentru că ea poate să evoce direct, *imediat*, adică fără intermediul acestei forme, stări afective şi emoţionale mai « pure » decît cele care împru-

mută această formă reprezentaţională. în ciuda a ceea ce se crede în mod obişnuit, arta abstractă merge mult mai departe în expresia, sau mai bine spus, în sugerarea sentimentului, decît a mers vreodată arta figurativă, căci dacă sîntem emoţionaţi de o imagine, un

Crist răstignit, al lui El Greco, sau o Venus a lui Tiţian, emoţia ne provine de la imagine şi prin ea şi se contaminează, deci, de toate elementele exterioare şi accesorii inseparabile de orice figurare. Este imposibil, de exemplu, să separăm, în contemplarea unei Madone de Rafaël, plăcerea senzuală,

căldura umană şi sentimentul religios. Iată motivul pentru care orice artă mare cu adevărat religioasă tinde către o abstracţiune mai mult sau mai puţin absolută. Este evident, de exemplu, că un Crist bizantin, aproape cu

desăvîrşire dezumanizat, este mai «religios» decît un Crist al lui Le Sueur, plin de un raţionalism clasic, sau decît un Crist de Tiepolo, făcut în întregime din plăcerea plastică a formei şi culorii.
Acesta este motivul pentru care vedem marile epoci

de sentiment profund interiorizat şi de spiritualitate gravă, străduindu-se să ajungă la o artă de abstractizare, adesea în mod inconştient, şi numai pentru că ele simt nevoia să se elibereze de carnal, de a sugera spiritul în ceea ce are el mai

impenetrabil simţurilor, şi de a nu amesteca o emoţie senzuală cu o stare religioasă a sufletului şi a inteligenţei. Clasicismul, la rîn- dul său, care are ca obiect exprimarea univer- salului şi a eternului, îşi descoperă mijloacele sale cele mai bune, pentru

această exprimare, în formulările abstractizării şi în cazurile cele mai gingaşe, în geometrie, proporţii şi numere. Această nevoie de a *organiza*, de a pune ordine în confuzia sensibilului, face din arta abstractă, în sensul propriu al

cuvîntului, o artă clasică: ceea ce nu o împiedică, pe de altă parte, să adopte un vocabular de forme *baroce* sau *rococo*, în unele cazuri, potrivit cu natura emoţiei care l-a inspirat pe artist în momentul creaţiei sale sau potrivit cu însăşi structura generală şi personalitatea

« constantă » a acestui artist.
O artă abstractă – şi spunînd aceasta mă gîndesc mai ales la arta abstractă a timpului nostru, mai vastă, mai liberă, mai variată în mijloacele sale – poate fi în acelaşi timp vehiculul

intelectualităţii riguroase, cum este de exemplu la Mondrian, la olandezii Neoplasticismului, şi instrumentul de comunicare a unor stări afective, care ţin de emoţia pură, de sensibilitatea directă, ca la Bazaine, Hartung, Manessier sau

Schneider. Independentă de figura reprezentaţională, ea poate aşadar să regăsească, fără intermediul formei vii (şi o va găsi cu atît mai bine 46

cu cît ea nu va fi împovărată de forma vie, care în această operaţiune este o piedică, cum a

demonstrat-o foarte bine Bernard Berenson, vorbind despre Piero della Francesca), structura originală, armonioasă şi universală a tuturor formelor, legea armoniei iniţiale înscrisă în construcţia universului însuşi, esenţa vieţii oricărei

forme, în afara formelor: şi, în acest caz, ea se va apropia de cea mai înaltă ştiinţă matematică, ea va urmări, cu alte instrumente, aceleaşi cercetări ca şi savanţii ; aceasta este raţiunea care-i face pe Cons- tructivişti, ca Pevsner, de pildă, să

ajungă în *mod plastic* la forme sensibil analoge cu acelea pe care le construiesc savanţii pentru a *materializa* cutare calcul matematic extrem de complicat. Astfel Max Bill consideră şi elaborează ca obiect plastic un *solid cu o singură suprafaţă*, care

pentru matematicieni este o demonstraţie ştiinţifică şi nimic mai mult.
Arta abstractă adaugă la meritele sale pe acela de a fi recunoscut frumuseţea şi importanţa plastică a acestor construcţii matematice şi ea ie face astfel să treacă din Palatul

Ştiinţelor (în textul francez *Palais de la Découvert*), unde se credea că era singurul lor loc, în muzeu, unde merită să figureze ca opere de artă, capabile să evoce o rafinată delectare intelectuală.

Că arta abstractă cere de la spectator mult mai mult decît

arta figurativă lucrul nu este de contestat şi de aceea nu s-a stabilit încă, între artişti şi public, comunicarea care există de multă vreme între creatorii şi contemplatorii artei figurative. Ea cere mai mult de la inteligenţa publicului, pentru că îi propune forme care nu seamănă cu formele deja

existente în natură şi pentru că această formă inedită, lipsită de orice evocare, de orice referinţă la ceea ce se numeşte « concretul », trebuie să fie primită, aprobată şi înţeleasă ca atare, în sine. Dar ea cere mai mult şi de la sensibilitatea lui, căci orice element carnal, amintire a

naturii, evocare a percepţiilor anterioare, lipseşte şi cînd e vorba de emoţie. Este neîndo-
47 ielnic că multitudinea interpretărilor care se pot da unui tablou abstract favorizează o participare mai personală din partea spectatorului. Emoţia spectatorului va putea să nu

fie exact aceea a artistului şi cred că pentru cunoaşterea artei abstracte şi a desfătărilor sale este necesar să se creeze o nouă sensibilitate. Operele abstracte *intelectuale* sînt mai direct accesibile publicului decît operele abstracte *sensibile* ; primele, de fapt, apelează la raţiune, la

inteligenţă şi chiar la un fel de instinct cinestetic al perfecţiunii – legea de armonie originală aparţinînd atît trupului cît şi spiritului –, în vreme ce operele sensibile cer o plasticitate, o disponibilitate, diferite de acelea pe care le impune contemplarea artei figurative. Ele cer o

contemplare îndelungată, într-o stare pe care aş numi-o *de vid,* care înlătură aceşti ghizi, aceste suporturi, aceşti *stilpi indicatori,* care sînt, în arta figurativă, formele reprezentaţionale, ele posedînd în natura lor însăşi virtutea emoţională accesibilă tuturor celor pe care poate să-i

emoţioneze imaginea unei *Naşteri a lui Cristos,* inspirîndu-le dragoste sacră, sau a unei *Cobo- rîri de pe cruce,* provocîndu-le o durere sfîşietoare.

Domeniul artei abstracte este, deci, în liniile sale mari, acela pe care-l străbătea cu greutate

arta figurativă chiar din pricina obstacolelor pe care figura le ridică atît în calea *gindirii pure* cît şi a *emoţiei pure*. Posibilităţile sale în acest domeniu apar ca nelimitate şi tocmai în această direcţie, şi nu în direcţia unei abstractizări de grad secundar, ca în vechile

arte, se afirmă arta abstractă modernă într-un mod deosebit de fecund. Mijloacele sale de expresie sînt aproape infinite, atît în ceea ce priveşte materialul cît şi forma, în privinţa materialului, de fapt, problemă legată de problema formei, el înlesneşte cea mai

mare libertate, apropierea substanţelor celor mai ingenioase, mai surprinzătoare şi mai evocatoare. Cît despre formă, eliberată de figură, ea se descătuşează în acelaşi timp şi de dimensiunile pe care aceasta le impune. Arta abstractă crează astfel

forme noi, pentru definirea cărora lipsesc cuvintele chiar şi cele mai necesare, şi în prezenţa cărora termenii folosiţi în mod curent cum ar fi «tablou », « statuie » etc., nu mai spune mare lucru. Oare mai putem numi sculpturi chiar operele unui Pevsner, ale

unui Lardera, ale unui Gonzales? Numind *tablou-obiect* compoziţiile sale în care pictura se asociază cu plăci şi cu tuburi de sticlă, cu fire metalice şi bucăţi de lemn, de piele, de mozaicuri, Cézar Dómela— şi lucru e evident – arată destul de clar că s-a trecut

de la tirania «tabloului » la libertatea « obiectului ».

Dar chiar cuvîntul acesta mai are o semnificaţie: el arată celui care încă nu a înţeles că aceasta este esenţa artei abstracte, că tabloul însuşi este obiectul, că nu există alt obiect în afara tabloului – cu condiţia să se mai poată numi

tablouri nişte compoziţii, după cum se pot numi sculpturi construcţiile lui Pevsner, sau «mobilele » lui Calder. Opera de artă abstractă nu este figura unui obiect: ea este obiectul însuşi, în imediata şi absoluta lui noutate. Acest lucru nu se va repeta niciodată îndeajuns, căci, pentru a

înţelege arta abstractă, este necesar, înainte de orice, să fii pătruns de adevărul că nu există în natură un antecedent pentru o asemenea operă de artă şi că nu ne putem în nici un fel apropia de ceea ce ea trebuie să ne spună, cău- cînd vreo analogie oarecare cu vreo formă din natură. Asta,

bineînţeles, în ceea ce priveşte arta abstractă pură, adică cea practicată de artiştii de astăzi, iar nu arta de schematizare, de stilizare, de reducţie la formele elementare, aşa cum a fost practicată, în decursul secolelor, de artiştii legaţi de procesul de abstractizare a sensibilului, aşa cum i-am

văzut lucrînd din timpul celui de al II-lea mileniu î.e.n., în Mesopo- tamia şi în Iran, pînă la cubiştii din 1905 şi la mişcările mai mult sau mai puţin derivate din cubism, cu care este evident că Arta Abstractă a fost în contact şi pe care le vom examina mai departe, ca Raionismul lui

Larionov, sau Simul- 49
taneismul lui Róbert Delaunay,
care nu aparţin

de fapt artei abstracte propriu-zise, ci se apropie de ea, şi ale căror teorii şi creaţii e aproape sigur că s-au repercutat în parte

asupra teoriilor şi creaţiilor artiştilor cu adevărat abstracţi.

Una dintre ambiţiile artei abstracte pure era de a găsi « formele arhetipale », care par a fi suportul tuturor formelor

naturale şi pe care le întîl- nim, de îndată ce abordăm această problemă, în toate regnurile din natură, în construcţia cristalelor, în « structura » metalelor, în arhitectura vegetală, tot aşa de bine ca şi în operele de artă, fie că ele se inspiră din aceste forme naturale, pentru a descoperi în

mod just arhetipurile pe care le reprezintă, fie că le întîlnesc din întîmplare, şi anume atunci cînd vor fi călăuzite pur şi simplu de sensibilitate sau de sentiment. Se pare că uneori artistul simte nevoia să restabilească ordinea universului, aşa cum savantul o întîlneşte în cercetările sale matematice,

geometrice, biologice, pentru a-şi zidi opera care va însuma astfel aceleaşi calităţi de universalitate şi de eternitate pe care le au formele şi figurile ştiinţifice. Domnul Herbert Read a precizat acest lucru cînd a scris: «Artistul abstract afirmă că formele pe care le crează au o semnificaţie mai

mult decît decorativă, întrucît repetă cu materiale corespunzătoare şi la scara care le este proprie anumite proporţii şi anumite ritmuri inerente structurii universului şi care guvernează dezvoltarea organică, inclusiv dezvoltarea corpului uman. Acordat la aceste ritmuri şi proporţii,

artistul poate să creeze nişte microcosmosuri care să reflecte macrocosmosul, poate să concentreze lumea dacă nu într-un grăunte de nisip, cel puţin într-un bloc de piatră sau într-un ansam- blaj de culori. El nu are nevoie de forme naturale – forme accidentale create în dezvoltarea evoluţiei

lumii – pentru că are acces la formele arhetipale, care sînt subiacente tuturor variaţiunilor fortuite pe care le prezintă lumea naturală. »[1] Aceasta este adevărat nu numai pentru epocile

***Art and Society*, Londra, p. 260.**

de înaltă civilizaţie intelectualistă, şi raţiona- listă, ca cea a grecilor, de exemplu, care, prin calcul şi raţionament, au descoperit aceste arhetipuri, ci şi pentru anumite popoare zise *primitive*, care le găsesc prin instinct, călăuzite de un fel de intuiţie psihologică şi totodată

intelectuală. Ori de cîte ori artistul se străduieşte să spiritualizeze forma, să evoce supraomenescul, nu poate s-o facă decit recurgînd la arta abstractă, în măsura, totuşi – şi acest lucru îl neagă arta musulmană –, în care transcendentul poate să fie reprezentat printr-o formă

oarecare, chiar şi nonfigurativă. în arta greacă, arhaică, abstractizarea idolilor cycladici provine de la idea că nu trebuiesc banalizate figurile divine, folosindu-se reprezentarea naturalistă a figurii omeneşti. Era de ajuns să se sugereze că imaginea zeului conţinea cîteva

elemente, transformate, subliniate, ale imaginii omeneşti. Dar tot grecii sînt aceia care, nemulţumindu-se să reproducă « formele arhetipale », în proporţiile templelor, ale statuilor, consacrate unui anume cult divin, vor ca ele să sălăşluiască de asemenea şi în unele

obiecte de uz comun, cum ar fi vasele.
Această inserţie a formelor arhetipale în vasele greceşti a fost studiată de Jay Hambidge, care a formulat o remarcabilă

teorie a simetriei dinamice [1], valabilă pentru alte forme de artă tot atît cît şi pentru ceramică, şi de Dr. Caskey, conservator al Muzeului din Boston, care a publicat lucrări foarte importante asupra geometriei vaselor greceşti.

Şi tocmai pentru că asemenea teorii pot fi aplicate şi artei din

timpul nostru, făcînd-o să fie înţeleasă integral, reamintesc aici pe scurt esenţa teoriei lui Hambidge, trimiţîndu-l pe cititorul interesat de aceste probleme la lucrările savantului englez şi, cum acestea sînt destul de puţin accesibile, la rezumatul pe care l-a făcut dl. Ma- tila Ghyka, în a sa

Esthétique des Proportions

~~1~~ ***Jay Hambidge, Dynamic Symmetry:***

*dans la Natare ci dans V Ari*ν, care nu pretinde de la lectorul cultivat decît un bagaj mijlociu, normal, de cunoştinţe matematice. Dl. Ghyka remarcă în mod foarte binevenit că sistemul lui Hambidge este o dezvoltare logică a conceptului matematic expus lui Socrate de către Teetet *(Theaitetos)* în dialogul lui Platon, care poartă acelaşi nume. « Descoperirea lui Hambidge, explică dl. Ghyka, constă în faptul că planurile, sau profilurile monumentelor, statui, vase sau obiecte rituale din marea epocă grecească, nu sînt niciodată, sau aproape niciodată, analizabile prin metoda vitruviană a modulului « static » şi liniar, în timp ce în marea majoritate a cazurilor: 1. dreptunghiul care încadrează profilul principal al monumentului sau al obiectului dat *(over-all shape)* este sau unul dintre dreptunghiurile dinamice simple, sau un derivat mai mult sau mai puţin direct al unuia dintre ele, şi 2. dacă se înscriu în acest dreptunghi punctele sau liniile remarcabile ale formei analizate, se ajunge aproape întotdeauna la o diagramă abstractă de descompunere dinamică analogă cu aceea pe care noi am figurat-o ». [1]

Pe de altă parte, din măsurătorile făcute de către dl. Caskey asupra vaselor greceşti de la Muzeul din Boston şi ale căror rezultate au fost publicate de el în cartea amintită, precum şi în articolele sale care au apărut în revista americană *Diagonal*, reiese că dintr-o sută nouăzeci şi unu de vase examinate, şi toate sau aproape toate din aceeaşi epocă, o sută optzeci şi două sînt încadrate în dreptunghiuri dinamice şi numai nouă în dreptunghiuri statice. Oare ce să însemneze acest lucru, dacă nu faptul că în anumite epoci, şi în anumite ţări, artiştii au preferat în locul exactităţii şi al eficacităţii *reprezentării* o anumită construcţie intelectuală care trece de la artele zise *majore* la artele zise *aplicate* şi care condiţionează, după cum am văzut, nu numai decorarea vasului, ci însăşi structura lui

---

The Greek Vase. – Caskey, The Geometry of the Greek Vase.

1 ***Op. cit., p. 236.***

şi proporţiile relative ale piciorului, ale pîntecului lui, ale gîtului lui, ale toartelor lui. Aceasta mai presupune şi că omul care se slujea de un asemenea vas, căci erau, să nu uităm, obiecte uzuale, care se foloseau în mod curent (vasele greceşti găsite în Italia erau folosite pentru transportul uleiului şi al vinului), şi nu « obiecte de artă », în sensul pe care-l dăm astăzi, adică, destinate unei vitrine de muzeu sau unei colecţii particulare, că, deci, omul, acela care ţinea vasul acesta în mîinile sale, era capabil să guste şi să admire perfecţiunea ritmurilor, secreta frumuseţe a proporţiilor. Aceasta mai presupune şi faptul că exista în el o aptitudine de a se bucura de frumuseţe dincolo de formele figurative, şi fără forme, *o sensibilitate pentru abstract* deci, care nu-l împiedica de altfel să guste în aceeaşi măsură formele de artă naturaliste, cum ar fi, de pildă, cele ale sculpturii. Cele mai frumoase vase fără figuri, valoroase numai prin desăvîrşirea proporţiilor şi lustrului lor, sînt contemporane cu capodoperele artei statuare clasice, căreia noi nu-i putem reproşa decît un lucru şi anume de a fi antropomorfizat în chip excesiv divinul, defect pe care cei vechi, cu profundul lor sentiment religios, îl evitaseră cu străşnicie.

Această coexistenţă pe care o descoperim în Grecia, în aceeaşi epocă şi în acelaşi mediu cultural, a două tendinţe antagoniste, abstractizarea şi figurarea, nu este specifică numai acestei ţări: ea se întîlneşte, de asemenea, şi în Egipt, aşa cum a arătat foarte bine Worringer în magistralul său studiu despre arta egipteană | De la Worringer, de altfel, trebuie să aflăm elementele acestei diferenţe radicale între ceea ce el numeşte artă abstractă şi. arta de *Einfühlung* sau de *empa- tie.* Acest cuvînt, mi se. pare, nu are echivalent în franceză şi nu-l putem traduce altfel decît printr-o perifrază. Se va spune că, aşadar, carac-

leristica proprie artei de abstractizare este de a marca o *separare*, în timp ce arta de *Einfühlung* statorniceşte, dimpotrivă, o legătură între subiect şi obiect, face să pătrundă subiectul în obiect, implică osmoză şi comuniune.

Această remarcabilă teorie a lui Worringer, care, fapt interesant de notat, este contemporană cu primele opere abstracte în pictura germană, acelea ale lui Marc, ale lui Macke, ale lui Kandinsky şi ale întregului grup al lui *Blaue Reiter*, de care vom vorbi mai încolo – şi ar fi potrivit să ne întrebăm dacă lucrarea lui Worringer, terminată în 1906 şi publicată în 1908, nu i-a influenţat pe pictorii menţionaţi—, această teorie a lui Worringer, deci, dezvoltă idei pe care le-am găsit existînd încă la Lipps şi mai ales la Riegl, dar Worringer este cel care le-a dat această coeziune şi această universalitate ce le-a strîns într-adevăr într-un corp de doctrină, deşi remarcile lui Riegl, în legătură cu abstractizarea în arta romană tîr- zie, de exemplu, sînt de o uimitoare intuiţie.

Pentru Worringer tendinţa de abstractizare este rezultatul unei dorinţe – obscure, inconştiente, imposibil de exprimat altfel decît prin opera de artă – pe care o încearcă omul dintr-o anumită epocă de a se separa de natură. De unde provine această dorinţă? De la faptul că natura îi apare ostilă şi plină de pericole şi de la faptul că acest om nu se va simţi la adăpost pînă nu-şi va construi, pentru a avea unde să se refugieze, un univers de forme non naturale. Aceasta se petrece, bunăoară, atunci cînd natura îl înspăimîntă prin dezordinea sa, prin catastrofele şi furia sa gratuită; sau atunci cînd mîndru de inteligenţa şi de raţiunea sa, omul se simte deasupra naturii şi o dispreţuieşte; sau, în sfîrşit, cînd simte, în prezenţa acestei naturi animate de o putere aproape divină, timiditatea omului în faţa sacrului. Acest sentiment al sacrului provoacă

cîteodată nelinişti, duce la complexele de natura acelora pe care le studiază astăzi psihanaliza. Dl. Herbert Read a arătat relaţiile strînse care există între acea «*Raumscheu*» semnalată de Worringer la 04

primitivi – altfel spus uu fel de agorafobie, de inhibiţie, de «teamă de spaţiu »— şi conceptul de nelinişte, aşa cum l-a studiat G. G. Jung. Vom găsi pe de altă parte o demonstraţie a acestei apropieri ingenioase în faptul că atunci cînd se studiază desenele şi picturile bolnavilor atinşi de complexe de nelinişte *(Angst,* în germană), se remarcă aceeaşi dorinţă de a umple tot cîmpul, de a nu lăsa nici un loc gol, dorinţă care se întîl- neşte şi în arta popoarelor zise « primitive » sau « sălbatice ». Tocmai această *Raumscheu* este ceea ce descoperim deopotrivă în bronzurile arhaice chinezeşti, din timpul Dinastiei Ciang, în aurăriile artei « scite », sau din perioada Marilor Migra- ţiuni, în arta indienilor Haida şi Kwakliut, din Columbia Britanică, precum şi în anumite forme ale artei polineziene sau africane. Se va întrezări poate un fel de *Raumscheu* şi în maniera pe care o au pictorii de *a mobila* fondurile frescelor şi pe care o vom examina mai departe, cînd vom vorbi despre *spaţiul abstract.* Tot această «teamă de spaţiu » este cea care-l împinge pe sculptor, pe miniaturist sau pe aurarul preroman să umple cîmpul cu o mulţime de puncte, care, mai tîrziu, se vor transforma în boabe de struguri, se vor aduna în ciorchini şi vor sugera atunci apariţia « păsării care ciuguleşte », care devine un motiv atît de general şi de important.

Revenind la deosebirea, amintită mai sus, între arta de abstractizare şi arta de *Einfiihlung*, pe care o vom numi, în lipsa unui termen mai bun, artă naturistă sau artă naturalistă, adică o artă inspirată şi susţinută de un sentiment de empalie sau de simpatie cu natura, vom remarca deci că, în arta europeană, ca să ne oprim deocamdată la aceasta, abstractizarea se întîlneşte mai adesea la

popoarele nordice, iar arta *Einfiihlung* – naturalismul – la popoarele meridionale. Dl. Read, în studiul său despre pictorul abstract englez Ben Nicholson, distinge o tendinţă de abstractizare la popoarele sau la rasele cu nelinişte metafizică. Este evident, prin urmare, că în arta contempo- 55 rană iniţiatorii şi primii care au expus lucrări

abstracte aparţineau sau aparţin acestor popoare: nu este deci o întîmplare dacă întîlnim, la începutul picturii abstracte a secolului al XX-lea, pe Kandinsky, Klee, Marc, Macke, Feininger, Bau- meister, Schwitters, Freundlich, Malevici, Kupka, Gabo, Pevsner, Tatlin, Lissitsky, Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Domela, şi dacă, la pictorii francezi, abstractizarea, în unele cazuri, mai vădeşte încă o anumită tradiţie impresionistă, în timp ce la pictorii germani nelinişte a metafizică apare încă dominantă. Tot aşa se poate vorbi astăzi de o veritabilă şcoală de artă abstractă scandinavă, datorită numărului şi valorii artiştilor, în vreme ce nu se poate vorbi de o şcoală abstractă italiană, cu toate că Italia dă artei abstracte cîţiva pictori şi sculptori remarcabili.

Arta europeană a Evului Mediu s-a format, de altfel, prin întîlnirea acestor două curente, unul nordic-abstract, altul meridional-figurativ. I-a trebuit multă vreme pînă să învingă repulsia pe care o manifestau artiştii nordici faţă de arta figurativă, constatîndu-se preocuparea plină de răbdare cu care ei transpuneau figurile pe care le împrumutau fie de la arta romană antică, fie de la artele orientale, siriene, sasanide etc. De aceea aurarul din epoca Marilor Migraţiuni interpretează ca pe un obiect abstract, cînd o imită, figura umană, care îi este prezentată pe camee şi obiecte antice.[1] Aceeaşi dorinţă de a abstractiza ' se recunoaşte, de astă dată în

1 **Subiectul a fost studiat în mod remarcabil de către Ilarold Pieton, în cartea sa *Early German Arts and its origins*, Londra, 1939. A se vedea în aceeaşi lucrare analiza amănunţită pe care Pieton o face cu privire la *Şchrăg- schnill* şi a sensului său.**

tehnică, atunci cînd sculptorul sau aurarul substituie, în mode- leuri, suprafeţei rotunjite naturalist, ceea ce arheologii numesc *Schrägschnitt*, adică tăietura 111 unghi obtuz, geometric, care substituie o suprafaţă abstractă unei suprafeţe vii, *naturale*. Nu ne vom mira deci că regăsim această formă cu tăietură unghiulară sau colţuroasă răspîndită pe

scara mai marc şi în opere de dimensiuni foarte mari, la sculptorii abstracţi moderni, atunci cînd vor să nege figurativul, fără să uităm, totuşi, analogia posibilă între opera lor şi figura naturalistă prealabilă, la Adam, bunăoară. Se presupune, chiar – este opinia lui Harold Pieton şi Baldwin Brown – că motivul capului uman, în arta nordică, n-a venit atît din reprezentările naturaliste, ca portretele de împăraţi figurate pe camee sau pe monede, cît de la un model dinainte dezumanizat, aproape abstract, care este cel al Meduzei. Aceasta nu ne poate surprinde întrucît se ştie că arta greacă a pătruns pînă în Scandi- navia. Dar remarcăm de asemenea că ori cap de Meduză, ori cap de împărat, această figură, de origine greacă, romană sau bizantină (sau sasa- nidă), este în întregime deformată, stilizată, abstractizată, înainte de a fi pătruns în acest complex de artă abstractă cum este o piesă de aurărie nordică. Este deci un exemplu al acestei rezistenţe pe care arta nord-europeană abstractă o opune încă din timpurile neolitice influenţei artei reprezentaţionale, figurative, venind din Sud. « Ori de cîte ori întîlnim în arta din Nord o artă naturalistă sau figurativă, scrie dl. Pieton[1], avem motive întemeiate să-i bănuim o origine meridională. »

Reluînd încă o dată distincţia pe care Worringer o face între arta de abstractizare şi arta de *Ein- fiihlung* şi comentariul d-lui Read referitor la « rasele cu nelinişte metafizică », vom putea spune la rîndul nostru că

1 ***Op. cit.,* pp. 25—26.**

naturaliste şi figurative în artă sînt popoarele care, în metafizica lor, au *sentimentul finitului*, şi că vor fi abstracte toate acelea care sînt hărţuite, sub o altă formă, de *Raumscheu*, de *sentimentul infinitului*. Într-o altă lucrare a sa, capitală pentru înţelegerea artei Evului Mediu, şi anume *Formproblem der Gotik*[1], Worringer dezvoltă teoria sa despre «melodia infinită a liniei septentrionale», privind carac-

[2] **Publicată în 1912.**

torul do multiplicare a repetiţiei motivului, opusă caracterului de adiţionare pe care îl are 111 arta clasică, meridională, aceeaşi repetiţie, şi privind de asemenea valoarea de labirint pe care o are ornamentaţia septentrională, asimetrică şi 11011-centrată. Labirint mişcător, întorcîndu-se asupra lui însuşi in felul unei roţi; de aici importanţa, încă din preistorie, a motivului Roţii Solare, de unde va veni noţiunea de roată de folosinţă la car, succedînd noţiunii de roată – simbol al Zeului-Soare. Opoziţie deci a unui sistem circular dinamic, cum e roata faţă de sistemele statice clasice, cum sînt rozeta, steaua etc.

Aceasta este şi ideea lui Lamprecht, de a sublinia aspectul *agonic*, dramatic, al labirintului, inspirat dintr-o mobilitate infinită, care nu are nici început, nici sfîrşit, nici, mai ales, centru; toate acele elemente care îngăduie sentimentului pornirea sa organică de a se orienta, lipsesc. Nu găsim punct de sprijin, nici punct de oprire. În această mişcare fără sfîrşit punctele au aceeaşi valoare şi împreună sînt fără valoare faţă de mişcarea pe care o reproduc.

Nu trebuie să se deducă de aici că vrem să spunem că arta nordicilor (a Marilor Migraţiuni, saxonă sau vikingă) ar fi exclusiv abstractă. În unele cazuri ea este naturalistă; în alte cazuri ea combină abstractizarea cu naturalismul, ca în reliefurile de pe sipetele france de ivoriu | care asociază runele cu reprezentările realiste, sau chiar şi în figura « fiarei uriaşe » care decorează cufărul de ivoriu al mamutului păstrat în tezaurul Catedralei din Kammin, în Pomerania. Toate exemplele posibile de trecere de la abstract la naturalist există în arta nordică, germanică, scandinavă şi chiar rusă. Mai găsim chiar şi astăzi, în unele ferme germane din landul Luneburg, din Germania de Nord, un ornament de podoabă pentru cal care apărea şi în mormintele scyte din Krasnocuţk şi care datează din secolul al IV-lea î. e. n.; el se manifestă de asemenea în sculp-

turile de mobilier funerar din Oseberg, care datează din epoca vikingilor, între anii 800 şi 1050, potrivit cronologiei stabilite de Herbert Kühn în cartea sa *Die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, publicată la Berlin, în 1935.

În arta arhaică, precum şi în artele zise *exotice*, este extrem de greu să deosebim abstractizarea pură (lipsită de prototip natural), de abstractizarea de gradul al doilea (procedînd la o stilizare a formei naturaliste). Există de fapt în aceste forme de civilizaţie un întreg vocabular stilistic pe care-l folosim în mod imperfect şi care poate, în acest fel, să ne inducă în eroare. Să ne mulţumim deci cu constatarea că spiritul de abstractizare pură este o constantă, care se întîlneşte în culturile cele mai diferite, provenind fără îndoială de la aceeaşi idee originală, aceea la care Worringer face aluzie şi care a fost definită mai sus. În epoci foarte depărtate una de alta, ca timp, precum şi în ţările între care se poate presupune că nu a existat posibilitatea de comunicare, la început, care să înlesnească o recrudescenţă generală, descoperim aceeaşi voinţă de abstractizare, folosindu-se mijloace analoge.

Dacă analizăm, bunăoară, marile teme generale ale abstractizării, tresa, ornamentul înlănţuit *(entrelacs),* spirala labirintică, precum şi tratamentul lor uzual în arta primitivă, granularea, încrustaţia cu email negru, filigranul, mozaicul, şi aspectele lor diverse de procedee *cosmatice* şi de *intars* (sau marchetărie), rămînem convinşi de universalitatea lor. Motivul scării pe care-l găsim în China sau Peru, în Africa, la începutul Evului Mediu european, acel al tresei care capătă un aspect cel puţin tot atît de răspîndit, tabla de şah comună olăriilor din Suza, din mileniul al 111-lea î. e. n. şi olăriei funerare daneze din epoca Hallstatt, adică dintre secolele al III-lea şi al VI-lea e. n., sînt exemple convingătoare. Ce este oare mai universal decît zigzagul, a cărui origine Rommilly Allen o căuta în coşurile împletite din nuiele,

operaţie anterioară oricărei olării, 59 şi general răspîndită în perioada preistorică şi protoistorică ? [1] Săpături făcute în Ucraina în straturile numite «aurignaciene» şi eare au şi fost studiate de către dl. Harold Pieton în opera amintită au dat la iveală existenţa acestui zig-zag, pe care-o găsim în China sub forma de *lic-wcn,* ornament denumit «fulger şi trăsnet», în Grecia în ornamentul numit *grec,* în ornamentele înlănţuite (*entrelacs)* musulmane, în America precolumbiană şi în civilizaţiile africane, şi într-o manieră şi mai amplă şi mai variată în ornamentele înlănţuite *(entrelacs)* irlandeze sau vikinge, unde desenul este cînd pur abstract, cînd compus din stilizări de animale fabuloase, cînd constituit dintr-o combinaţie de volute abstracte şi din schematizări de animale.

Combinarea materiilor deosebite şi aptitudinea lor la anumite forme se vede foarte bine în adaptarea filigranului la ornamentele înlănţuite în suită *(entrelacs),* aşa cum există la arabi, din timpuri foarte vechi şi pînă astăzi, şi în agrafele lombardo-france în epoca Marilor Migraţiuni. Fragilitatea acestei tehnici marchează o con-tradicţie ciudată cu semnificaţia simbolică a motivului, în care ar fi greşit să vedem doar un simplu ornament gratuit. Nu există nimic *gratuit* în epocile de început ale civilizaţiei şi artei, şi adoptarea unei forme, numai din cauză că ea ar oferi o pură plăcere ochiului, mîinii sau spiritului însemnează o stranie degenerescenţă; chiar dacă în epocile arhaice e cu putinţă ca alegerea unui motiv cu semnificaţie religioasă sau magică să fi fost întovărăşită şi de un element care să producă desfătare, acesta nu este niciodată nici esen-ţial şi nici determinat.

Care este semnificaţia simbolică a ornamentelor înlănţuite *(entrelacs)* – grec, zig-zag, *liewen* – sau nenumăratele lor derivate? Aproape sigur nevoia veşnicei reîntoarceri, a

1 ***Celtic Art in Pagan and, Christian Times, Londra, 1904.60***

unei mişcări neîntrerupte, armonios şi regulat ritmată, aducînd un element de ordine şi de static în dinamic, de continuu în mişcare, triumfînd astfel asupra lui

Raumscheu, permiţînd privirii şi gîndirii noastre să se odihnească pe o imagine a duratei constante, la intervale regulate, fără a lăsa loc incertitudinii, îndoielii, confuziei din care ar putea lua naştere teama şi disperarea.

Spirala, care este şi ea unul dintre motivele preponderente ale artei abstracte în *constantele* sale, corespunde, fără îndoială, aceleiaşi nevoi, şi acesta este motivul pentru care o găsim la originile cele mai vechi ale artei, la decorarea monumentelor, a mormintelor sau a « aleilor acoperite » aparţinînd epocii megalitice. Spirala, simbol funerar de o semnificaţie uimitor de vastă, profundă şi universală, apare – şi Rommilly Allen a notat faptul în cartea sa *Celtic Art in Pagan and Christian Times*[1] – în Egipt, pe unele plafoane de morminte ale dinastiei a XVIII-a; autorul dezvoltă ipoteze ciudate asupra circulaţiei acestui motiv din Egiptul antic pînă în Irlanda, unde există la mormintele protoistorice de la Brug- na-Boyne, de exemplu. Pentru Goodyear, spirala micenianã, care după el s-a născut în Egipt, ar fi trecut apoi la Micene şi de aici în Scandinavia, apoi în Irlanda; aceasta este şi părerea lui Coffey. Pentru Strzygowsky, această spirală, care există în Europa din epoca neolitică, ar fi venit din China şi din Japonia pe drumul Siberiei şi al Altaiului. Dar s-ar putea ca, dimpotrivă, să fi venit în China din Siberia, mai precis din regiunea Ienisei, cum afirmă Minns.

Oricare ar fi originea ei, rolul spiralei în artă este considerabil şi a fost foarte bine pus în lumină de către Sir Theodor Cook [2]. Se ştie, pe de altă parte, ce însemna ea, pe plan ştiinţific, pentru Bernouilli, inventatorul spiralei

1 **Londra, 1904.**

2**61 ² Londra, 1921.**

logaritmice, ale cărei proprietăţi algebrice şi geometrice sînt foarte ciudate şi de care el era aşa de pasionat încît a vrut să fie gravată pe mormîntul său. Svastica orientală, la rîndul său, nu e altceva decît un anumit motiv de zigzag, care se întîlneşte, de altfel,

aiît în ţările germanice şi scandinavice cit şi în India – poate unul dintre elementele primordiale ale moştenirii indo-europene – şi aeărei imensă semnificaţie magică şi religioasă se cunoaşte.

Nu este aici locul să dezvoltăm asemenea probleme, atît de vaste şi atît de complexe. Examinarea spiralei şi a labirintului ne-ar determina să punem şi problema acelei *mandala* orientale care pare să fie o derivaţie a lor. Această universalitate a ideii de labirint şi a figurilor sale plastice a fost pusa în lumină în chip admirabil de către marele estetician hindus Ananda K. Coomaras- wamy în studiul său despre « Noduri» sau *entre- lacs* desenate de Dürer şi de Leonardo da Vinci | El întîlneşte spirala labirintică în medii de cultură foarte diferite: la olarii indieni Mimbres, la împletitorii de coşuri din Ceylon, în Noile Hebride şi în Indonezia, în aceeaşi măsură ca şi în tratamentul fibulelor arhaice greceşti. El mai reproduce şi o stranie capodoperă caligrafică a indienilor din insulele Noilor Hebride, care nu este fără analogie cu « nodurile » lui Dürer şi Da Vinci, un fel de *entrelacs* surprinzătoare şi miraculos de ingenioase, executate dintr-o singură trăsătură, care dezvoltă în interiorul unui profil de broască ţestoasă un joc de *entrelacs* subtil şi de altfel foarte greu de urmărit.

Cît priveşte labirintul, temă importantă în ceea ce priveşte spiritul de abstractizare, întrucît este pe rînd idee, simbol şi imagine plastică, el apare în mod frecvent în mozaicurile romane, unde repetă vechea legendă a labirintului cretan, locuit de Minotaur, şi ajunge pînă la unele desene ale jocului numit *marelle* (un fel de şotron), cu care se distrează copiii fără să ştie ce ritual magic perpetuează ei jucîndu-se astfel. De asemenea, îl găsim adesea figurai pe pavimentul bisericilor

gotice, la Ainiens, Chartres, Saint-Omer, Ravenna, Pavia etc. I se spunea uneori« *Lieue de Jerusalem* » (aprox.: calea spre Ierusalim) şi credincioşii săvîrşenu un fel de pelerinaj umhlind în genunchi pînă la centrul său care era denumit *Sanda Ecclesia* sau « cerul», ca în partidele de *marelle* ale copiilor. Uneori acest centru, la care se ajunge parcurgîndu-se lungile coridoare întortocheate ale labirintului, este împodobit cu o imagine – un soi de minotaur stilizat, cum este la Pavia, de pildă. La Amiens el este reprezentat ca o « casă a lui Dedalus », ca şi la Hereford. în toate aceste cazuri labirintul este, cum a arătat foarte bine Hahn-loser, un desen simbolic referitor la viaţa omului, o abstractizare a evoluţiei omeneşti şi, în acelaşi timp, o lecţie, învăţîndu-l pe om că poate să scape de această «*way of all flesh*» (aprox.: calea poftelor), plină de păcate, ca să ajungă la « centrul » ei, adică să se salveze. Şi aşa cum drept- credincioşii îndeplineau o anume penitenţă, urmînd în genunchi meandrele dedalice, uneori foarte lungi (la Chartre el alcătuieşte o *cale spre Ierusalim* care are mai mult de două sute de metri şi în centrul său se găseşte o figură octogonală ciudată, reprezentînd poate o coloană sau chiar izvoare pentru botez, botezul regenerîndu-l pe om), în mijlocul unui parcurs care, la Saint-Omer, este străjuit de monştri, simboluri ale păcatelor sau ale ispitelor, tot aşa şi individul nu ajunge la realitatea sa profundă decît regăsindu-şi fiinţa esenţială, devenind propriul său arhitect, făuri-torul propriului său destin: ceea ce este indicat, de altfel, în labirintul catedralei din Amiens, unde imaginea arhitectului este plasată în centrul labirintului[1].

Acest simplu detaliu arată cu cîtă atenţie trebuie să fie studiate motivele abstracte pe care doar un spirit superficial poate să le considere un capriciu al imaginaţiei, sau « o fantezie a mîinii». Dacă dorim, de altfel, să examinăm pînă la ce grad de intensitate religioasă poate să fie ridicată forma

---

1 ***The Iconography of Diirers «Knots» and Leonard's « Concatenation » in The Art Quarterly, 1944.***

abstractă, putem afla acest lucru din arta musulmană.

Cînd pornim să facem acest vast şi complex tur de orizont care ne ajută să descoperim în toate epocile şi în toate ţările existenţa şi uneori chiar predominarea artei abstracte, fie în stare pură absolută, fje sub forma sa de derivaţii de la forma *naturalistă*, sau de *inspiraţii* de la forma naturalistă, descoperim că unul dintre suporturile cele mai frecvente şi mai active ale acestei arte abstracte este arta religioasă. Aproape peste tot arta abstractă apare ca vehiculul perfect al conceptului spiritual, elementul de bază al oricărei reprezentări a sacrului. Se poate spune, chiar, că o artă este cu atît mai religioasă cu cît e mai puţin naturalistă, altfel spus cu cît se apropie mai mult de forma abstractă.

Cu toate că arta religioasă europeană precum, şi, în mare parte, arta religioasă asiatică s-au sprijinit pe reprezentarea figurativă, din motive extrem de complicate şi au ajuns la acel *antropomorfism*, cu privire la care arta creştină şi cea budistă furnizează exemplele, se poate imagina crearea unei *arte sacre* perfect abstracte, şi în această direcţie se orientează o parte foarte importantă şi foarte remarcabilă din arta abstractă contemporană. Fie că aceasta urmăreşte, în formă abstractă, perfecţiunea intelectuală a conceptului pur, cum se întîmplă, după cum am văzut, în arta greacă, unde provine de la pitagorism şi de la « numărul de aur *», fie că ea găseşte în reprezentarea non-figurativă un mijloc de a elibera emoţia pură, de a traduce, fără intervenţia figurii, sentimentul în stare directă, imediată.

Figura este un suport, dar în acelaşi timp e şi o limită, şi *numai* eliberîndu-se de această limită abstractizarea poate să intre în comuniune cu sacrul şi să exprime, fără concesia făcută figurii, ceea ce este esenţialmente non-figurativ, adică o stare sufletească.

Wilhelm^Worringer a définit o dată pentru tot-deauna, înţr-o manieră cu totul clară şi convingătoare, analogiile care există între artă şi religie ca manifestări ale aceloraşi dispoziţii psihice, ale aceleiaşi « *température (Târne* » (temperatura sufletească) – el însuşi a folosit această expresie franţuzească – încît nu mi se mai pare util să revenim asupra acestei probleme. Amintesc pe scurt că el descoperă o corespondenţă perfectă între arta de Einfühlung şi imanenţă, pe de o parte, şi între arta de abstracţie şi transcendenţă, pe de alta. Concepţia imanentă a religiei şi arta de *Einfühlung* sînt caracterizate deopotrivă printr-o abandonare plină de încredere în faţa lumii exterioare, printr-o modalitate de a se simţi acasă, în largul său, în creaţie şi în combinaţie cu ea, de a se simţi, chiar şi mai mult, centrul acestei creaţii. Panteismul grec cu pietatea sa cosmică, cu sentimentul său al frumosului ca fiind ceva organic şi viu, cu raţionalismul şi antropomorfismul său, este cel mai bun exemplu al acestei asocieri dintre imanenţă şi *Einfühlung*. Cel puţin în perioada lui clasică, deoarece în perioada arhaică spiritul de abstractizare era dominant, şi o dată cu el conceptul de trascen- denţă. Umanizarea simultană a artei şi a religiei se manifestă în trecerea templului doric, de sens abstract, la templul ionic, pătruns cu totul de *Einfühlung*. Toate acestea au fost admirabil lămurite de Robert Vischer şi de Studniczka. Opus acestei religii de armonie şi de comuniune cu universul, descoperim conceptul transcenden-ţei, cu contrastele sale: spirit-materie, în lumea de aici şi om-univers în lumea de dincolo. Acestei forme de religie îi corespunde, ca formă estetică, arta abstractă. Ce se poate oare imagina mai transcendent decît religiile semite, cea evreiască şi cea musulmană ? Acest soi de sterilitate artistică constatată la prima, această transcendenţă aproape exclusiv abstractă, la a doua, corespund întoc-

mai unei gîndiri religioase care nu are afecţiune pentru natură şi nici familiaritate cu zeii săi.

G5 Există pentru om două feluri de a concepe divinul :

ori să şi-l reprezinte ca imanent în univers, locuind în lumea creată, încorporat chiar în obiectele acestei lumi, ori să presupună un Dumnezeu transcendent, pe care nici o formă nu-l defineşte şi care este, prin esenţă, nereprezentabil. După cum una sau alta din aceste maniere de a gîndi religios va domina o civilizaţie sau alta, orientarea se va face spre o artă religioasă figurativă sau non-figurativă.

Nu putem dezvolta aici toate consideraţiunile metafizice pe care le comportă un asemenea subiect: ele ne-ar duce prea departe. Se cuvine totuşi să precizăm principiile şi metodele artei religioase, pentru a înţelege în ce fel şi în ce măsură poate exista o artă religioasă abstractă non-figurativă. Se pare că tendinţa umană înclină în general către figurare: pentru a-i împiedica pe oameni să- şi figureze zeii, sub o formă materială, vizibilă, se pare aşadar că a fost necesar, în toate mediile de cultură unde acest lucru s-a produs, ca o disciplină foarte severă să-şi exercite puterea în scopul de a stăvilii această tendinţă, probabil firească spiritului uman. Acesta a fost cazul evreilor şi, mai tîrziu al musulmanilor. În aceste două împrejurări pare destul de evident că este vorba de o energică reacţie împotriva «păgînismelor» pe care religia ebraică şi cea musulmană pretindeau că le înlocuiesc şi, la urma urmei, de un fenomen şi psihologic şi de ordin practic. Se va remarca pe de altă parte că atîta vreme cît creştinismul năs- cînd s-a temut de religia romană, a trebuit şi el să lupte împotrivă «idolilor », care erau semnul, particularitatea detestabilă a cultului pe care voia să-l distrugă. Sentimentul religios non-figura- tiv se manifestă deci mai degrabă ca o opoziţie la o înclinaţie firească, decît ca o tendinţă autonomă şi spontană a sensibilităţii sau a inteligenţei. În

arta reprezentaţională, în sfîrşit, se constată toate gradele de *figurare*, de la antropomorfismul ca atare pînă la o schematizare împinsă la extrem, care, în anumite cazuri, ajunge aproape la abstractizarea propriu-zisă; într-o asemenea proporţie îneît această religie este dispusă să separe în

mod precis sacrul de profan, să prezinte sacrul ca pe un lucru *cu toiul deosebit*, după definiţia lui Rudolf Otto, să sublinieze toate diferenţele, toate contrastele, toate antinomiile, într-un cu- vînt, care fac că sacrul şi profanul să nu poată, în nici un caz, să fie confundate. Se vor determina, după acest criteriu, două forme de artă religioasă figurativă, cea care se orientează către o asemănare între personajul divin reprezentat şi un anume obiect concret, un om, un animal, un arbore, şi cea care, dimpotrivă, *păstrînd această formă*, pentru că ea nu-l poate gîndi altfel pe Dumnezeu decît sub forma unui om, a unui animal sau a unui arbore, îşi spune că divinul nu poate fi în mod banal uman, animal sau vegetal şi se străduieşte, naiv sau în chip subtil, printr-o stilizare corespunzătoare, să traducă acest sentiment de *cu totul altceva* care îi este propriu: acest *cu totul altceva*, pe care în asemenea stadiu de gîndire umană omul este incapabil să-l conceapă abstract, întrucît el este încă prizonierul concepţiilor reprezentaţio- nale şi al unor tradiţii de sentiment sau de intelect. în arta religioasă figurativă există deci două curente divergente: unul al reprezentării materiale exacte, care presupune că pe cît personajul reprezentat va fi mai asemănător cu un om, un animal, un arbore, pe atît va fi mai divin; şi celălalt curent care va găsi în deosebire şi nu în asemănare principiul însăşi al sacrului. în ce măsură gîndirea religioasă trece de la arta religioasă realistă, naturalistă, la o artă semiabstrac- tă... sau în ce măsură urmează ea calea inversă ? Ne-ar trebui prea mult spaţiu ca să studiem problema aici şi, de altfel, nu e deloc sigur că această mişcare se face întotdeauna în acelaşi sens. Parc mai degrabă că reprezentările

realiste şi formele semiabstracte alternează în cele mai multe cazuri. Că, de pildă, unui exces de naturalism îi urmează o oarecare rigoare intelectualistă, ca în cazul Reformei, care a interzis icoanele pentru a combate abuzul de realism al Renaşterii, dar care, 67 la rîndul ei, a fost atacată de către Baroc sub forma unei mişcări zise «iezuite » sau de « Contra Reformă », care lupta împotriva acestei austerităţi, multiplicînd un antropomorfism cu tendinţe senzuale şi dramatice.

Aceste alternanţe depind şi ele de faptul că de obicei conceptul religios pune accentul pe ceea ce poate impresiona simţurile sau sentimentele sau, dimpotrivă, pe ceea ce se adresează mai ales spiritului. După ţări şi după epoci, individul va fi înclinat să perceapă divinul în ceea ce va simţi că-i este mai aproape sau, dimpotrivă, în ceea ce îi va părea mai inaccesibil. Avem atunci de-a face cu noţiunea Dumnezeului binevoitor sau a Dumnezeului neîndurător, a divinităţii cu care se poate comunica, chiar material, sau a divinităţii pe veci inaccesibilă. După cum sufletul este călăuzit de dragoste sau de teamă, el îl va imagina pe Dumnezeu după chipul său sau ca pe o fiinţă extraordinară, *supranaturală*, *în afara naturii*, care-i va inspira veneraţie, respect *(mai mult sau mai puţin temător),* dar niciodată afecţiune.

Nu este necesar să examinăm formele figurative naturaliste ale artei religioase, nici pe acelea care în stilizarea lor încă mai lasă să se zărească, limpede, figura, şi rămîn tributare figurii. Evident, faptul de a-i conferi unui personaj « supranatural » o formă distinctă de cea omenească, fie atribuindu-i o statură colosală sau o frumuseţe supraomenească, fie un aspect extraordinar, arată că e vorba de o anumită stilizare, care nu trebuie niciodată confundată cu abstractizarea. Chiar deformările pe care le suferă personajele sacre la un timpan roman, de exemplu, sînt stilizări de natură psihologică sau uneori chiar

funcţionale (necesitatea de a face să intre' un anume corp într-un anume spaţiu ne obligă să-l micşorăm, să-l răsucim în atitudini anormale sau antinaturale): ele nu sînt abstractizări pro- priu-zise. Şi nu sînt astfel decît atunci cînd regăsim, sub formă naturalistă, schema geometrică pe care o folosesc drept suport.

Această consideraţie ne ajută acurn să arătăm că, adesea, gîndirea religioasă a conceput Divinul sub aspectul Numerelor, că ea a imaginat ordinea universului bazată. pe raporturi numerice, prezentată sub forma matematicii sau a geometriei. Dumnezeu este o anumită Formă Perfectă, un anumit Raport Perfect, şi natura se apropie de Divinitate în măsura în care ea repetă în ea însăşi această Formă Perfectă sau acest Raport Perfect. În felul acesta se prezintă transcen- dentalismul pitagoreic, care a influenţat pe greci, prin Platon, şi mai tîrziu, prin Plotin, gîndirea creştină a Evului Mediu şi a Renaşterii. Cunoscînd Numerele sacre şi «proporţiile de aur », artistul va reprezenta fie divinitatea însăşi, fie ordinea sacră a lumii, prin forme care vor corespunde acestor Numere divinizate şi acestor proporţii atotputernice, dar această artă geo- metrico-aritmetică nu va fi înţeleasă decît de către iniţiaţi. Va fi deci necesar ca aceste imagini, realmente abstracte, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, să fie înveştmîntate cu figuri capabile să-i emoţioneze pe neiniţiaţi. O artă figurativă se suprapune astfel unei arte abstracte, îngăduind ca aceasta să fie recognoscibilă numai pentru cel care pătrunde, dincolo de aparenţa lucrurilor, intima, profunda şi esenţiala lor realitate. Se poate spune astfel că arta Evului Mediu şi, într-un anumit fel, cea a Renaşterii, este în acelaşi timp şi figurativă şi non-figurativă, prin aceea că ea emoţionează o anumită categorie de spectatori prin figura clară, evidentă pe care i-o arată, şi o altă categorie mai rafinată, mai cultivată,

cunoscînd semnificaţiile ezoterice prin forma abstractă care transpare de sub figura materială cu care este acoperită.

Arta europeană este, în această privinţă, moştenitoarea tradiţiilor egiptene şi greceşti de la care susţin că se trag « abstracţii» Evului Mediu şi ai Renaşterii. Aceleaşi legi ale numerelor guvernează şi alte regiuni ale artei; ele sînt dominante în China, evidente în India şi aş zice fără

nici o reţinere că nu există artist realmente religios care, în mod conştient sau nu, să nu aplice la figurile pe care le crează legile fundamentale ale formelor, fie că le deţine dintr-o moştenire intelectuală, fie că ele aparţin unei categorii de fenomene psihice încă destul de puţin cunoscute astăzi şi în care simţurile ar deţine acelaşi loc ca şi inteligenţa. Ceea ce numim frumuseţe, armonie, nu este poate decît o oarecare dispoziţie cinestezică a organismului, un ritm al circulaţiei sîngelui sau al respiraţiei, care se transformă în ritmuri estetice atunci cînd trece din planul resimţirii inconştiente, biologice, esenţial naturale, în planul creaţiei voluntare şi conştiente, operă a inteligenţei şi a simţurilor puse de comun acord. Fundamentele psihologice ale esteticii n-au fost încă definite, nici mecanismul de asociere a ceea ce noi numim frumos cu ceea ce considerăm bunăstare materială. Este evident că sentimentul religios este legat într-o anumită măsură de starea psihologică a omului şi că împreună determină anumite forme estetice, despre care se crede că depind exclusiv de material sau de legi funcţionale, sau de o estetică « gratuită ».

Proporţiile şi numerele, care stau în fruntea arhitecturii generale ale bisericii gotice, guvernează în aceeaşi măsură şi cele mai mici elemente ale decoraţiei sale. Paul Fechner, care consideră goticul drept « stilul cel mai transcendental care a fost realizat», «scheletul matematic devenit piatră», spune, de asemenea, că «producţiunea gotică se ridică

în mod firesc, precum o colonie de madrapori, şi este în acelaşi timp o realizare structurală de un rafinament neîntîlnit ca tehnică şi calcul. Dar voinţa sa însufleţitoare este un misticism proiectat peste limitele gîndirii logice...»[1] Fechner mai adaugă în aceeaşi lucrare că «în arta gotică, de la cel mai mic element pînă la cel mai mare totul are o semnificaţie, cînd accesibilă, cînd ascunsă. Ceea ce compoziţia armonică antică cerea la întocmirea vizibilă, numărul şi măsura, este indicat aici prin simboluri în maniera pitagoreică; o mistică a numerelor, cînd subtilă, cînd viguroasă parcurge şi determină scheletul catedralelor gotice. Între toate proporţiile este întreţesut un joc de raporturi invizibile, a căror reprezentare aritmetică dezvăluie iniţiatului imaginea adevărurilor eterne care duc la izbăvire. »

Şi o artă pur abstractă poate să fie *religioasă*, în sensul propriu al cuvîntului, atunci cînd nu atinge decît intelectul, şi poate fi chiar mai încărcată cu noţiunea de sacru, cînd rămîne pe planul aritmeticii şi al geometriei, decît atunci cînd face apel la emoţia simţurilor şi a sentimentului. Mai ales cînd este vorba despre straturi de civilizaţii foarte spiritualizate şi capabile să dovedească noţiunea unei ordini divine într-o «cifrare» a universului în care atotputernicia lui Dumnezeu se identifică cu aceea a Numerelor. Este posibil ca gîndurile orientale care au pătruns puternic în gîndirea clasică greacă şi, mai mult încă, influenţa spiritului ebraic asupra lui Plotin să se fi impus pe deplin esteticii naturaliste din Grecia phidiană, determinînd astfel un sincretism de abstractizare şi de figuratism, dar cînd ne întoarcem la Elada arhaică găsim aici prezenţa unei arte mai puţin pur abstracte, desigur, decît aceea fundamentată pe numere, dar suficient de abstractă totuşi pentru a ne

1 ***Die Tragödie der Architektur;*** **lena, 1921. După cîte ştiu nu există o traducere franceză a acestei cărţi atît de remarcabile şi de necesare.**

convinge că la insularii din Gyclade, de exemplu, nu incapacitatea de a reproduce figura umană este ceea ce a favorizat schematizările pe care le găsim la idolii-vioară şi la idolii-scut, rezultaţi şi unii şi ceilalţi dintr-un foarte înalt şi foarte subtil proces de stilizare, comparabil cu acela pe care-l intîlnim în aceeaşi măsură în arhaicul Cypru şi în cultura danubiană din epoca bronzului.

Aceste reprezentări ale divinului sînt surprinzătoare tocmai datorită extremei lor simplificări. Ele se abat în mod intenţionat de la asemănarea cu omenescul, păstrînd totuşi în aparenţa lor 71 generală amintirea formei omeneşti. Stilizarea lui *tiki* în arta din insulele Marchize, cea tao-tie şi a dragonului din bronzurile chinezeşti din timpul dinastiei Ciang-yin, este de aceeaşi natură. De asemenea şi schematizarea figurii omeneşti şi a capului de pasăre la indienii Haidas sau la Kwakiutes din Columbia Britanică. Aici nu este vorba atît de a te apropia de un anumit ideal geometric, cît de a *denaturăliza* o formă umană sau animală în aşa măsură încît contem- plîndu-o să te gîndeşti mai puţin la prototipul uman sau animal care a inspirat-o decît la făptura supranaturală a cărui reprezentare imaginară este.

Cînd examinăm aceste forme abstracte de gradul al doilea, adică obţinute plecîndu-se de la un prototip mai mult sau mai puţin naturalist (şi poţi fi naturalist chiar şi atunci cînd invenţi un monstru, o fiinţă fantastică: naturalismul depinde de asemănarea şi de probabilitatea monstrului), sîntem ispitiţi să afirmăm, în chip de concluzie, că, în straturile de cultură cărora le aparţin idolii cycladici, bronzurile Ceang şi Ceu, acele tiki din Marchize, precum şi olăria peruviană din Nazca sau din Ica, a *abstractiza însemnează a diviniza,* sau cu alte cuvinte că te apropii cu atît mai mult de divin cu cît te îndepărtezi de reprezentarea realistă; şi aceasta ne aminteşte, de asemenea, de acel poem chinezesc din epoca Lang, în care se spune că *arta produce ceva dincolo de forma*

lucrurilor, *deşi importanţa ei constă in a păstra forma lucrurilor*.
Această « formă dincolo de formă » este, evident, forma abstractă, fie că ea mai păstrează trăsături sensibile ale obiectului, reprezentat, sau aluzii la caracterele evidente ale acestui obiect, fie că ea există în chip unic şi total ca formă autonomă, cum sînt tresa sumeriană sau germanică, aşa-zisa ornamentaţie « greacă » elenică, arabescul musulman sau *lie-wen-ul* chinezesc această ornamentaţie « greacă extrem-orientală », al cărui nume însemnează *nor şi trăsnet,* dar în care este zadarnic să cauţi o stilizare a fulgerului. Abstractizarea de gradul întîi, adică fără un prototip figurativ, sau abstractizarea de gradul al doilea, constînd în schematizarea unei forme prealabile, mai mult sau mai puţin naturaliste, apar deci aproape în toate ţările şi în toate epocile, ca un element extrem de important al artei religioase, cu atît mai evident cu cît aceasta se sprijină mai mult pe simbol sau pe alegorie. În ceea ce priveşte arta creştină, forma umană rămîne predominantă în ea, cu rezerva că, în Evul Mediu, această formă umană este cel mai adesea transcripţia plastică a unei entităţi geometrice sau matematice.
Spiritul de abstractizare care guvernează arta musulmană nu este, cum se crede în mod obişnuit, consecinţa unei prescripţii religioase, formulate de Mahomed, ci, dimpotrivă, o tradiţie de rasă, o veche moştenire arabă, cu mult anterioară naşterii Profetului şi care a continuat să inspire această artă de-a lungul secolelor şi în toate ţările unde victoria semilunei a impus-o. Săpăturile arheologice au scos la iveală această constantă abstractă din monumentele epocii preislamice, chiar în Arabia. Pe de altă parte, la cele mai vechi piese de olărie din Africa de Nord, şi în special din Maroc, s-a constatat o decoraţiune geometrică foarte asemănătoare cu cea care se găseşte aproape mai totdeauna la olăria preistorică din Scandinavia pînă în regiunile orientale mediteraneene. Au fost mai întîi nişte serii de

puncte, aflate pe unele unelte de os din Danemarca şi din Norvegia; aceste puncte au apărut pe părţile laterale ale oalelor şi ornamentul acesta cucereşte Africa, unde se mai întîlneşte şi în zilele noastre. Foarte interesante sînt în această privinţă lucrările d-lui Prosper Ricard şi ale d-lui Joseph Herber care demonstrează că marocanii de astăzi, urmaşii berberilor care locuiau ţara cu mult înainte de sosirea arabilor, deci anterior unei constrîngeri religioase exercitate de Islam, îşi decorau farfuriile şi vasele cu desene identice cu cele pe care le executau şi meşteşugarii preistorici, cu multe milenii înainte.

Dacă am dori deci să explicăm predominanţa spiritului de abstractizare în arta supranumită arabă şi în derivatele sale, ar trebui să-i căutăm cauzele în cu totul altă parte decît într-un tabu religios dictat de Profet. în tot *Coranul*, aşa cum ni l-au transmis cele şapte versiuni oficiale furnizate de către discipolii lui Mahomed, nu există decît un singur verset care să facă aluzie la o asemenea interdicţie. Este acela în care Mahomed spune:« O, credincioşilor! vinul, jocurile de noroc şi statuile sînt nelegiuiri născocite de Satana; lepădaţi-vă de ele şi veţi fi fericiţi». Numai că acest cuvînt *statui*, pe care noi îl folosim aici în înţelesul obişnuit, este traducerea cu totul nedesăvîrşită al arabului *ansab*. *Ansab*-ul nu este cîtuşi de puţin o statuie propriu-zisă ci un altar de piatră, venerat de popoarele idolatre, pe care se făceau libaţiuni cu ulei, altar cioplit oarecum aidoma unui chip omenesc. Interdicţia viza deci nu o reprezentare gratuită, ci idolul care era obiectul unui cult păgîn, aşadar în calitate de idol şi nu de imagine este proscris *ansab*-ul.

De altfel, în lumea evreilor, atît de apropiată de lumea arabă – cele două popoare fiind de rasă semită –, se întîlneşte şi se va întîlni pînă şi în Bizanţ, în luptele iconoclaste, această *frică de idoli*, care tinde să proscrie orice figură de teama ca ea să nu devină cumva idol.

Avocaţii interdicţiei religioase nu încetează totuşi de a-şi aminti de preceptele lui Mahomed,

păstrate de tradiţie şi care par să le dea dreptate. Mai ales pe acesta: « Dumnezeu m-a ridicat împotriva a trei soiuri de oameni, pentru a-i zdrobi şi a-i reduce la tăcere: orgolioşii, politeiştii şi pictorii. Feriţi-vă dară de a-l întruchipa pe Dumnezeu, sau pe om, şi nu pictaţi decît arbori, flori şi obiecte neînsufleţite.» în sfîrşit, se invocă celebra legendă canonică potrivit căreia la Judecata de Apoi, artistul va vedea apărîndu-i în faţă toate făpturile pe care le-a pictat; ele îi vor cere un suflet şi cum nu va sta in puterea lui să li-l dea, artistul va fi damnat.

Se pare că spiritul arab nu se împacă în nici un fel cu sculptura; nu era deci necesară nici o interdicţie religioasă pentru a îndepărta acest popor de Ja reprezentarea tridimensională. Şi aici, fireşte, tradiţia funcţionează, mai ales aceea care ne spune că îngerii nu intră într-o casă unde se găsesc figuri care să arunce umbre. Inaptitudinea pentru sculptura în relief *(ronde-bosse)* pare să fie proprie naturii înseşi a poporului arab, şi nu era nevoie de a fi condamnată făţiş pentru a-i împiedica pe artiştii arabi s-o practice. în schimb, pictura este practicată curent şi Mahomed însuşi, după cum am văzut, o îngăduie, cu condiţia ca ea să nu reprezinte figura umană.

Rezerva aceasta a fost oare respectată? Cu siguranţă că nu. Chiar din primul secol al Hegirei monedele arabe cu efigia califilor şi portretele acestora, ba chiar şi cu portretul lui Mahomed, urmărind o asemănare abstractă, circulau în lumea musulmană. Pictorii erau foarte preţuiţi şi operele lor apreciate, comentate, discutate, în sfîrşit plătite foarte scump. Makrizi, care ne dă atîtea informaţii curioase despre viaţa Islamului, scrisese, chiar el, o suită de biografii ale pictorilor arabi celebri, care, din nefericire, s-au pierdut. Călătorii menţionau întotdeauna, ca pe un lucru firesc, respectabil şi chiar admirabil, existenţa picturilor figurative. Muradja din Oh- son descrie cu bunăvoinţă porţile moscheei lui Abd-el-Melik din Ierusalim, care sînt împodobite cu portretele lui Mahomed, decoraţia interioară a clădirii, unde

sînt pictaţi infernul, demonii săi, *ghouls*, şi paradisul, unde huriile etern fecioare se plimbă printre flori şi printre livezi. Makrizi, la rîndul său, a văzut în palatul regelui tulunid Khomaroieh, la Cairo, nişte imagini în lemn (mai degrabă basoreliefuri decît statui, din motivele pe care le-am arătat mai sus), care reprezentau portretele regelui însuşi, ale soţiei sale şi ale muzicienilor săi. Şi oare ce trebuie să gîndim despre afirmaţia lui Yakubi, care pretinde că a văzut statuia unui cavaler pe un *lmba* (mormînt sacru) al unei moschei din Bagdad?

Este evident cu anumite regiuni, în ţările supuse Islamului, s-au bucurat de mai multă sau mai puţină toleranţă în privinţa artei reprezentaţie- nale. Dimensiunile reprezentării sînt luate uneori în seamă: Muradja din Ohason ne învaţă astfel că «imaginile animalelor nu sînt îngăduite credincioşilor decît în cazul că sînt foarte mici şi aproape nedesluşite. De asemenea, nu are importanţă dacă figurile de animale se află sub picioarele credinciosului sau în spatele lui, atunci cînd se roagă. » Esenţialul este, pare-se, să nu le aibă în faţă, fapt care l-ar îndemna să le adore.

Chardin, călătorul, aduce din Persia o anecdotă ciudată. A văzut, spune el, aproape pretutindeni, în hanurile din această ţară, picturi reprezentînd figuri, mai mult sau mai puţin vechi, care însă nu aveau decît un singur ochi. într-adevăr, musulmanii dreptcredincioşi se mulţumeau să zgîrie, cu ajutorul unui briceag, ochiul stîng, ca şi cum această mutilare era suficientă să-l facă inofensiv pe personajul astfel chiorît... Descoperim în felul acesta cele mai vechi şi mai misterioase credinţe, al căror echivalent se întîlneşte în China, şi istoria lui Chardin aminteşte despre o veche legendă chineză în care se povesteşte că un pictor executase în palatul unui împărat o friză cu dra- goni. împăratul i-a lăudat foarte mult lucrarea, dar s-a mirat că dragonii nu aveau decît un ochi şi

a insistat ca pictorul să adauge şi al doilea ochi, în ciuda împotrivirii şi refuzului meşterului. Şi, de fapt, de îndată ce pictorul a satisfăcut dorinţa împăratului, dragonii, care erau acum terminaţi, au prins pe loc viaţă, s-au smuls de pe peretele unde erau pictaţi şi au zburat în bubuitul tunetului. Tradiţiile arabe descriu pictorii executînd figuri omeneşti şi luîndu-se chiar la întrecerea pentru a se vedea care dintre ei redă mai bine asemănarea. Se ştie că doi artişti celebri, El Koceir şi Ibn Aziz, foloseau trucuri dintre cele mai abile pentru a da iluzia vieţii. Nişte musulmani, căci numele lor ni-i arată ca atare – şi nu artişti bizantini, cărora li se atribuie în mod obişnuit reprezentările figurative – nu ezită deci să împingă 76
cercetările lor asupra adevărului pînă la uu soi de naturalism aproape fotografic. În sfîrşit, dorinţa de a reproduce figura este atît de mare, uneori, încît descoperim pînă şi în decoraţia unei cupe arabe din secolul al XIII-lea, ce se află la Bibliothèque Nationale, o curioasă friză cu personaje şi cu animale, care sînt transpunerea în imagini animate a unei inscripţii în litere cufice[x], care proclamă *Onoare trainică şi victorie.* Literele, aici, se metamorfozează în figuri vii, la fel cum într-un desen celebru a lui Grandville notele unei barcarole devin bărci şi luntraşi. Cuvîntul *Victorie* devine un grup de vînători ucigînd nişte fiare. Nu cunosc alt exemplu de « litere însufleţite », dar cu siguranţă că există: este foarte greu, de altfel, să găseşti în atitudinile oamenilor şi ale animalelor caracterul grafic care să le transpună mişcarea. Abundenţa figurilor, în pictura islamică, este atît de mare încît ne este imposibil să enumerăm aici toate edificiile unde pot fi găsite. Voi cita numai, pentru a arăta în ce măsură arta figurativă arabă s-a generalizat în toate ţările islamizate, cîteva exemple. La Qoçair Amra, de exemplu, un castel în ruine, situat la est de Iordan, «vedem, scrie dl. Marçois[1], un grup de personaje, ale căror nume

1 **G. Marçais, *L'art de l'Islam*, Paris, 1946, p. 31.**

sînt scrise în arabă şi în greacă şi pe care le identificăm a fi suverani de curînd învinşi de către Omeiazi, asistînd la baia unei femei. În afară de această compoziţie destul de enigmatică, mai găsim felurite alegorii, scene de vînătoare şi de sport, reprezentări de meserii, busturi, femei goale, animale printre peisaje şi
0 emisferă celestă cu constelaţiile sale tradiţionale. » La Qaçr el-Hair, la nord-est de Palmir, « pereţii şi chiar perdelele sălilor, în acest castel omeiad, erau acoperiţi cu picturi ». La Samarra, ilustra capitală a lui El-Hotacim, fiul lui Harun al-Raşid, palate în ruine au păstrat decoraţiuni figurate, reprezentînd femei, vînători sau dansatoare jumătate goale, transmise probabil prin tradiţii elenistice, care pul fi uşor recunoscute atît după alegerea temelor, cît şi după felul cum sînt tratate figurile: întîlnim aici pînă şi imaginea neaşteptată a unui preot creştin, bărbos, tuns ca un capucin, îmbrăcat cu o mantie vărgată şi cu un soi de sutană presărată cu cruci. în Egipt, frize de lemn sculptat, păstrate în muzeul de la Cairo, asociază elementelor decorative florale, care se desfăşoară încolăcite, nenumărate mici figuri umane în scene dintre cele mai variate. La fel s-au petrecut lucrurile chiar şi în Spania, pînă în momentul cînd dinastia mauro-spaniolă a Almohazilor – neînduplecaţi apărători ai non-figurativului – a exercitat un control riguros asupra artiştilor şi a prescris sau cel puţin a con-vertit la non-figurativ pe artiştii « copţi» (arabi creştini) sau europeni care se complăceau în exe-cutarea figurilor de oameni şi de animale. în Persia, însă, arta reprezentaţională – care, faţă de ortodoxia musulmană, a întruchipat întotdeauna oarecum o erezie – rămîne cea favorită, inspiră mai ales admirabilele şcoli de miniaturişti şi ajunge chiar să copieze tipurile şi costumele europene, ca în palatul lui Ala Kapi, construit de Sah Abbas.
Aceste exemple, care ar fi uşor de sporit, arată că arta musulmană nu a înlăturat cu totul repre-zentarea, pe care, dimpotrivă a tolerat-o, ba

chiar, în anumite ţări şi în anumite epoci, a favorizat-o, în ciuda interdicţiilor mai mult sau mai puţin făţişe şi în ciuda înspăimîntătoarelor legende, care-l ameninţau pe artist cu damnarea. Uneori se întîmplă ca artistul să fie de acord cu interzicerea figurilor. Unui pictor animalier care se plîngea că nu mai poate să-şi exercite meseria dacă e obligat să facă abstract pur, Jbu Abbas îi răspunde:« Decapitează animalele ca ele să nu mai aibă aerul că trăiesc şi dă-ţi silinţa să le faci să semene cu nişte flori». Există la Muzeul de Artă Decorativă din Paris un covor persan avînd pe el figuri de animale care se termină cu nişte ghirlande de flori şi cu nişte buchete, vădind astfel această tendinţă de a disi-

mula figura făcînd-o să treacă în mod progresiv in regnul vegetal, aşa cum în alte ocazii[1] frunzişul se *dezumanizează* progresiv pînă cînd devine o simplă curbă abstractă în care fragmentul de plantă, moştenit de la antichitatea clasică, este de nerecunoscut.

Cu toate că reprezentările figurate există şi sînt numeroase chiar în arta Islamului – şi tocmai aceasta am vrut să arătăm – nu este mai puţin adevărat că tendinţa generală a acestei arte islamice, în afară de aceste excepţii, este în mod declarat non-figurativă.

Acest gust al abstracţiei se datoreşte mai multor cauze dintre care cea principală este spiritualitatea acestui popor al deşertului, obişnuit cu imensitatea, cu informulatul, cu non-reprezentabilul, şi care nu poate să conceapă divinul decît prin însăşi noţiunea de transcendent. S-a mai susţinut şi că originile nomade ale arabilor nu îngăduie crearea de statui şi de basoreliefuri favorabile reprezentării figurii umane sau animale. S-a mai spus de asemenea, dar acest lucru mi se pare cu totul arbitrar şi excesiv, că nomadismul lor nu le-a lăsat răgazul să observe mai îndelung figurile, ca să se poată naşte în sufletul lor dorinţa de a le reprezenta. Tot ceea ce am spus pînă acum infirmă cea mai mare parte

din aceste teorii şi de aceea este necesar să arătăm că există o artă musulmană figurativă foarte importantă, pentru a da mai multă greutate acestui adevăr şi anume că, în esenţa şi în generalitatea sa, pentru motive filozofice sau chiar fiziologice pe care este greu să le enumerăm aici, arta musulmană este abstractă. Musulmanul a preferat, de cele mai multe ori, arta abstractă celei figurative, deşi el a practicat-o şi pe cea din urmă, dar cerinţele intime ale caracterului şi ale sufletului său l-au îndreptat mai mult spre prima în care, într-adevăr, a dat întreaga măsură a origi-

se vedea decorațiunile lui Castillejo din Murcia, așa cum au fost reproduse de dl. Torres Balbas în studiul său despre *La arquitectura musulmana del Occidenle.*

79 *Arquitectura,* Madrid 1927.

nalităţii sale şi a geniului său. Geniu logic, îndrăgostit de absolut şi, în acelaşi timp, mistică a invizibilului, a informulabilului. Mai mult chiar decît în abstractizarea floral, el îşi găseşte bucuria, subtilă, ascuţită, cu adevărat intelectuală, în desfăşurarea decorului geometric, în ornamentul liniar pur, care-i produce şi ne produce cînd îl studiem o beţie lucidă, comparabilă cu aceea pe care ne-o dă studierea miniaturilor irlandeze, pentru motive asemănătoare. Pentru noi ornament musulman este sinonim cu ornament geometric, căci spiritul arab s-a manifestat în chip desăvîrşit prin acest mijloc de expresie, cu o miraculoasă virtuozitate care, cînd tratează individual abstractizarea floral, epigráfia sau trăsătura liniară, cînd le combină pe toate trei într-un soi de contrapunct magistral, pe lîngă care, fără îndoială, toate celelalte forme de decoraţiune par grosolane şi vulgare. Tocmai aceasta exprimă Worringer cînd scrie: «Sentimentul dualist pe care-l are Orientul despre lume se reflectă cu claritate în tendinţa strict transcendentală a religiei şi a artei sale. Viaţa, lumea fenomenală, realitatea, pe scurt tot ceea ce pentru omul clasic, în religia sa despre lume, fericită şi naivă, avea o valoare pozitivă, la] Oriental, cu profunda sa conştiinţă a lumii, toate acestea capătă o valoare relativă şi sînt cu totul supuse unei aprecieri mai înalte, care se conduce după o realitate mai elevată, situată dincolo de terestru... Nu întîlnim aici accepţiunea veselă a unei vivacităţi senzuale, căci orientalul aparţine cu totul celuilalt domeniu, care, purtîndu-l pe deasupra caracterului trecător şi plecînd de la lucrurile vii, îl ridică spre o lume mai elevată, purificată de orice greşeală a simţurilor şi a contemplării, unde domneşte necesitatea şi durata, o lume căreia marele calm al ştiinţei instinctive a orientalului îi aduce consacrarea. »[1]

1 ***Formprobleme der Gotik, Berlin, 1912.***

Strîns legată de religia orientală, de filozofia sa, de cunoaşterea sa ştiinţifică, chiar de tehnicele sale, arta musulmană reprezintă unul dintre cele jnai mobile eforturi pe care le-a făcut spiritul uman pentru a depăşi ceea ce este nesigur, întîm- plător, provizoriu şi trecător. Instruit de deşert, care i-a învăţat pe gînditorii şi pe artiştii săi că lucrurile sînt trecătoare, musulmanul a căutat stabilitatea în etern şi în universal. El a conceput o religie monoteistă, un Dumnezeu fără chip, o înaltă şi senină concepţiune a destinului, care nu-l conduce cîtuşi de puţin la ataraxie, la acea linişte sufletească lipsită de griji, ci, dimpotrivă, la dinamismul cel mai activ, la spiritul de cucerire cel mai arzător şi cel mai viguros care s-a cunoscut poate vreodată. Dintre toate materialele el le-a preferat pe cele mai perisabile, stucul, de exemplu, pe cele mai uşoare, lupta împotriva materiei părîndu-i-se inutilă şi sterilă, de vreme ce întreaga lui viaţă materială şi spirituală era luptă, ba chiar o luptă cumplit de grea! Repulsia nomadului pentru tot ce *atirnă greu*, amintire a necesităţii de a nu te încărca cu obiecte grele, şi vrăjmăşia omului spiritual faţă de tot ce se interpune între Dumnezeu şi el, faţă de tot ce se înalţă ca un obstacol între duh şi propriul său suflet, menţine în arta musulmană preferinţa pentru lucrurile cu desă- vîrşire uşoare, în ceea ce priveşte materialele şi formele. Avantajul decoraţiunii abstracte este că se poate imagina cu uşurinţă libera circulaţie a aerului printre şuviţele împletite ale arabescurilor. Oricît de încărcat ar fi cîmpul – şi uneori este înăbuşitor de încărcat din pricina acestei groaze de vid pe care o întîlneşti adesea la popoarele deşertului, în aurăriile *scytice*, de exemplu, şi, în general, în toată arta Marilor Migraţiuni – cîmpul acesta evocă totuşi un grilaj, o suprafaţă cu striaţiuni, nu un zid plin. într-un basorelief sau într-un panou decorativ nu spaţiile goale sînt cele care sugerează imponderabilitatea atmosferei, nici aerul pe care ni-l închipuim 81 circulînd între

forme, ci mai degrabă dispoziţia acestor forme şi relaţiile dintre ele, şi, mai mult chiar, mobilitatea acestor forme. Dar *enlrelacs*-ul este o reţea de linii în mişcare, obiect al unei continui suciri şi răsuciri, după un ritm mai mult sau mai puţin rapid, stacato-ul ornamentului *veni et tonnerre* (vînt şi trăznet) chinezesc opunîndu-se adagio-ului ornamentului clasic denumit *la greeque,* de exemplu. Arta musulmană poate fi interpretată mai corect dacă o comparăm cu deplasarea formelor şi culorilor într-un caleidoscop. Ambele se bazează în primul rînd pe posibilitatea numeroaselor metamorfoze, pe virtualitatea unui *perpetuum mobile*. Nimic nu sugerează mai bine decît arabescul existenţa unei mişcări neîntrerupte, regulat cadenţate, supuse unor scandări care au supleţea şi intervalele res-piraţiei, sau ale circulaţiei sîngelui, ceea ce sub-liniază importanţa organicului în această artă abstractă a Islamului, pe care ar fi greşit să o socotim riguros intelectuală. Chiar şi în compo-ziţiile sale cele mai rigid geometrice sau mate-matice, se recunoaşte acest efort pentru a regăsi în geometrie sau în numere echivalentul legilor biologice, dacă nu chiar legile însele. Extraordinara impresie de viaţă pe care o oferă ochilor şi spiritului nostru o artă în care nu figurează nici o formă vie depinde în acelaşi timp de acea lipsă de greutate (a formei şi a materiei) de care am vorbit şi de acea mobilitate sugerată, pe care o percepem mai ales în *entre- lacs*-ul pur, adică în cel construit din forme geometrice şi nu din forme vegetale. Predominarea unor ornamente sau a altora, în cutare sau cutare provincie a Islamului, în cutare sau cutare epocă, depinde de particularităţi rasiale, de influenţe străine, de tradiţiile estetice sau religioase ale diferitelor popoare, paralel cu predominarea senzualităţii sau a intelectualităţii, cu primatul liniei sau cu primatul masei, sau chiar cu primatul culorii asupra liniei şi în acelaşi timp asupra masei. Copacii mustind de sevă de la Maschata, ciorchinii cărnoşi şi savuroşi din Marea

unui alt univers spiritual decît mîndrele caligrafii şi recile panglici ale artei hispano-musulmane.

Remarcăm aici, de fapt, cele două aspecte ale abstractizării pe care le întîlnim aproape peste tot: procesul de abstractizare care porneşte de la o formă concretă şi o transformă într-o formă abstractă, şi abstractizarea pură, care nu operează decît asupra unor motive fără punct de plecare figurativ. Procesul de abstractizare ia uneori o formă umană sau animală şi o transformă într-o formă vegetală, potrivit sfatului lui Ibn Abbas dat pictorului animalier, sau chiar în forme abstracte, în care nu rămîne nici o trăsătură a figurii originale şi în care păsările, de exemplu, se transformă într-un joc de volute, ca în sculpturile în lemn din epoca tulunidă, aparţinînd muzeului din Cairo, care au fost reproduse de M.-G.Migeon şi studiate de M.- E.Pauty | Se cuvine să notăm în legătură cu aceasta că în Egipt sculptura în lemn rămîne foarte influenţată de tradiţia coptă, atît de puternică de altfel într-o mare parte din arta musulmană.

Trecerea formei vegetale figurative la o formă abstractă inspirată de ea, dar în aşa măsură deformată încît ea devine aproape de nerecunoscut şi în care abia se poate recunoaşte prototipul, furnizează imaginaţiei islamice, nevoii sale de intelectualizare, de simplificare, *de purificare* posibilităţile cele mai bogate şi mai variate, în arta geometrică propriu-zisă, care este manifestarea cea mai riguroasă, cea mai *cerebrală* a spiritului de abstractizare, arabii folosesc o ştiinţă matematică desăvîrşită. Dezvoltarea neopitagoris- mului alexandrin, asociat cu această tendinţă către abstract pe care am descoperit-o încă din vremea Arabiei preislamice, trebuia să ducă la înflorirea unei arte exclusiv aritmetice, guvernată doar de numere şi fără să intervină preo-

cuparea de a suprapune figuri pe scheme numerice, cum s-a făcut în timpul Renaşterii, mai ales în Italia.
în ce măsură arta abstractă a Renaşterii italiene, reprezentată mai ales de Piero della Fran- cesca şi Paolo Ucello, şi chiar de Leonardo da Vinci, se apropie de abstractizarea musulmană, ne vom convinge dacă vom suprapune unele dintre aceste *entrelacs* circulare, frecvente în arta musulmană, cum ar fi cele care se găsesc pe porţile de lemn din muzeul din Istambul sau, şi mai bine, cele care împodobesc pagina de titlu a *Coranului* lui Mulay Zidan, executat de un artist marocan, în 1594 [x], peste cele şase *entrelacs* de la *Academia vinciana.* Şi să nu uităm că găsim asemenea *entrelacs* asociate cu frunze, că panglicile lor se împletesc cu rămurele în picturile din Castello Sforzesco de la Milano[1]. Acest decor liniar a fost foarte bine analizat de către dl. Georges Marţais [2], care i-a subliniat caracterul său strict bidimensional. « în afara rarelor excepţii, spune el, acest decor, oricare ar fi suprafaţa, plană sau curbă, pe care o acoperă, rămîne un decor de suprafaţă, el nu desfundă suprafaţa de decorat şi nu desprinde din ea reliefuri viguroase. Neavînd de obicei decît două planuri, el nu cunoaşte modeleurile suple, tăieturile oblice care le leagă între ele. Elementele planului superior, care de altfel nu depăşesc nivelul general, golul zidului sau al obiectului, se desprind luminos pe cîmpul întunecat. Limitate în mod riguros de marginile lor verticale, siluetele, de care se prinde lumina, se îmbogăţesc cu detalii interioare scobite. între elementele luminoase şi fondurile sumbre, între plinuri şi goluri, proporţia, pe cît este posibil, trebuie păstrată între diversele părţi ale aceluiaşi panou. Totuşi trebuie prevăzut în mod integral şi egal

în interiorul cadrului care determină liniile de arhitectură. Densitatea decorului trebuie să fie

---

1 **A se vedea Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Albin Michel, 1952.**

2[2] **în a sa *Art de VIslam,* pc care am mai citat-o, p. 77 şi**

uniformă. Dar această densitate poate să difere de la un panou la altul ; proporţia variabilă între goluri şi plinuri, între părţile luminate şi cele întunecate, lărgimea formelor în relief, adîncimea scobiturilor, crează diversitatea valorilor locale şi ierarhia panourilor, unele dintre ele atrăgînd atenţia prin valorile lor tari, în timp ce altele, de un gri mai atenuat, reţin mai puţin privirea. >> Aceste observaţii ale d-lui Marçais se aplică îndeosebi artei fatimizilor din Egipt, dar ele sînt în egală măsură valabile şi pentru ansamblul decoraţiei geometrice islamice pe care o vedem născîndu-se prin anul 1000 în minaretele de la El Hakim şi care capătă o asemenea amploare încît, urmînd armatele musulmane, ea va cuceri, cu mai mult sau mai puţin succes, după cum e caracterul etnic şi estetic al popoarelor învinse, o arie de dezvoltare imensă, care se întinde din Spania pînă în India.

Care sînt principiile acestei arte geometrice ? Ele au fost analizate de către dl. Jules Bourgoin în cartea sa *Arts Arabes* | care constituie împreună cu o altă lucrare a sa celebră, *Eléments de VArt arabe* [1], tratatele de bază ale oricărui studiu relativ la acest aspect al esteticii orientale. *Entre- lacs*-ul arhitectural, care ia naştere o dată cu Almohazii şi se dezvoltă mai ales începînd din secolul al XIII-lea, devine unul din principalele domenii de activitate ale acestei prodigioase decoraţiuni abstracte, tot atît de seducătoare pentru simţuri, cît şi pentru inteligenţă, din pricina problemelor pe care le pune ca şi din pricina acelei impresii de satisfacţie pe care le capătă de la ea ochiul şi spiritul, deopotrivă de odihnite de liniştite de această suplă şi subtilă armonie.

Dacă vrem să ştim cum se construieşte acest decor, din punct de vedere geometric, să-l ascul-

tăm din nou pe dl. Margais. El ne va spune că « fiind dată o suprafaţă, decoratorul o împarte trăgînd axe verticale şi orizontale; în jurul punctelor de întîlnire a acestor axe luate ca centre el stabileşte poligoane radiante de tip stelat, adică limitate de linii întrerupte şi în care unghiurile ce intră alternează cu unghiurile care ies, cea mai simplă fiind steaua cu opt colţuri, ale cărei unghiuri ieşite în afară sînt toate unghiuri drepte. Fiecare din laturi se prelungeşte dincolo de poligonul central, pentru a delimita unele suprafeţe noi şi a construi un poligon asemănător cu primul, centru al unui nou sistem radiant. Astfel, decorul, axat de la început, este stabilit în vederea spaţiului pe care-l ocupă, dar el oferă, cu toate acestea, posibilităţi de repetări nesfîrşite ».[1] Adăugăm că nu e vorba despre un simplu joc al imaginaţiei geometrice. Poligonul înstelat a fost, încă din antichitate, o imagine magică, mistică, încărcată de semnificaţii ezoterice, şi este cu putinţă să-l întîlnim însoţit de semnificaţii asemănătoare în arta musulmană. În ceea ce priveşte virtuţile magice ale poligonului înstelat, invit lectorul să consulte remarcabila lucrare a d-lui Matila Ghyka, admirabil cunoscător al problemei [2].

« Perimetrul poligoanelor nu este delimitat prin- tr-o trăsătură simplă, mai spune dl. Margais, ci printr-o trăsătură dublă sau, ca să ne exprimăm mai bine, printr-un galon (şnur), element esenţial al arabescului, care-şi

---

1 ***Op. cit.,*** **p. 81.**

2 ***Esthétique des proportions dans la*****: *nature et dans l'art,*** **Paris, 1927. « Mai aies peu lagon ul înstelat sau pentagrama a fost preţuită ca simbol: pitagoricienii şi neopilagoricienii l-au folosit sub numele de pentalfa ca emblemă a vieţii şi a sănătăţii... Ga pentaclu, acelaşi simbol a folosit în Evul Mediu drept sigiliu pentru Sfînta Vehme ; Paracelsius în sec. al XIV-lea, Părintele Kircher în sec. al XVII-lea, tot o mai menţionează . . . Am găsit o variantă specială a pentagramei aplicată în josul actelor masonice**

parcurge drumul de la poligon la altul şi uneşte *entrelacs*-urile. Principiul *entrelacs*-ului, potrivit căruia galonul trece alternativ pe deasupra şi pe dedesubtul porţiunilor proprii pe care le întîlneşte, se va aplica de altfel întregului decor liniar, indiferent dacă acest decor operează cu drepte sau cu curbe. Se poate chiar bănui că el şi-a găsit mai întîi întrebuinţarea în curbe, că s-a născut din şnurul împletit, folosit curent ca ornament de către mozaicarii eleniştі». Această analogie, bazată pe şnurul original, ne aminteşte astfel de toate formulele decorative pentru care şnurul a constituit substanţa iniţială în miniaturile irlandeze, în aurăriile Marilor Migraţiuni, în arta vikingilor, în decoraţia merovingiană şi carolingiană, în sfîrşit, de-a lungul întregului Ev Mediu. Caracterul religios al acestei arte musulmane abstracte, despre care constatăm, într-adevăr, că pe cît este mai abstractă pe atît este mai religioasă, i-a îngăduit să se suprapună cultului creştin, în moscheele spaniole, de exemplu, care au fost transformate în biserici catolice, ca şi în sinagogile din Toledo, unde chiar inscripţiile decorative, întru slava lui Alah, celebrează noţiunea divinului celui mai «transparent» care a existat vreodată.

Unul dintre elementele cele mai interesante ale artei musulmane abstracte este cel al covorului. El s-a născut din dragostea pentru grădini, specifică persanilor (de fapt în limba iraniană *paradis* înseamnă grădină), şi din plăcerea intelectuală şi senzuală totodată pe care o încearcă musulmanul atunci cînd sub picioarele lui găseşte transpusă, transfigurată, o grădină. Perspectivele lor cele mai ciudate, verticale sau oblice, sînt folosite în această transpunere. Cînd grădina ne este prezentată sub forma de plan, aşa cum grădinarul ar putea s-o deseneze, cu rondurile sale semănate, cu aleile şi canalele sale de apă, cu fîntînile şi bazinele sale. Arborii sînt văzuţi de sus, aşa cum îi vede pasărea. Este aici de fapt o deformare logică, întrucît covorul oferă ochilor omului stînd în picioare o grădină minusculă,

privită de la o foarte mare înălţime, dar se întîmplă de asemenea că foarte multe perspective se suprapun în acelaşi covor, în care, de exemplu, figurează liniile plopilor, asemănătoare cu acelea care însufleţesc peisajele Persiei, care, 111 loc să fie văzute vertical, se prezintă oblic, cam aşa cum le vede călătorul dintr-un tren rapid. Trebuie să adug că motive plastice extrem de subtile şi de ingenioase (mult mai subtile şi mai ingenioase decît şi le imaginează pictura de peisaje europene) guvernează aceste deformări şi le asociază. Grădina fiind luată ca temă, imaginaţia artistului îi păstrează schema, dar elaborează pornind de la forma copacului, considerat în secţiune orizontală, tot felul de variaţiuni care nu au nici o exactitate botanică, bineînţeles, şi care nu mai sînt decît nişte combinaţii ingenioase de forme abstracte şi de culori arbitrare. în aşa măsură încît, pentru un persan, obişnuit cu asemenea stilizări, un astfel de covor produce o dublă plăcere pentru că este, pe de o parte, sugerarea unei grădini, şi, pe de alta o creaţie autonomă, non-figurativă, la fel de seducătoare pentru imaginaţie ca şi pentru privire. Şi ceea ce s-a spus aici despre Persia este la fel de valabil şi pentru Turcia, care datorează mult Persiei, de altfel, pentru India şi pentru ţările din Asia Centrală. Dar există şi în Persia covoare cu figuri de oameni şi de animale, cum este admirabilul covor al lui Petru cel Mare, care se află la Muzeul din Viena: acestea ascultă de legi ale unei perspective şi mai complicate, pe care nu le vom examina aici, căci ele sînt dovadă de artă figurativă şi nu de artă abstractă.

II. ABSTRACTIZAREA, CONSTANTĂ A SPIRITULUI UMAN

•î:
Încă de la începuturile artei, adică din Preistorie, vedem operînd cele două mari tendinţe creatoare ale omului: aceea care-i inspiră dorinţa de a reproduce obiectele ce-l înconjoară, sau obiectele pe care le vede în visele sale sau pe care şi le imaginează – toate acestea fiind tot atît de *reale* pentru mentalitatea « primitivului», şi tendinţa contrarie, care-l îndeamnă să inventeze semne în locul obiectelor şi să dea acestor semne o adevărată valoare expresivă, făcînd din ele adevărate «lucruri înzestrate cu frumuseţe » şi forme simbolice.
S-a vorbit mult despre instinctul artistic la omul «primitiv», despre cauzele sale, despre evoluţia şi diversele sale semnificaţii. S-au elaborat numeroase teorii, despre care nu este cazul să amintim aici, deşi ar fi interesant de examinat dacă doctrina spencereană despre spiritul jocului, despre gratuitate, este capabilă să explice fenomenul de abstractizare. Pe de altă parte trebuie să ne ferim de a interpreta operele din Preistorie în comparaţie cu cele aparţinînd « primitivilor» din zilele noastre: mai există şi în zilele noastre popoare aflate într-un stadiu de cultură a pietrei cioplite, şi se remarcă, la boşimanii de astăzi, desene rupestre care repetă cu o neobosită fidelitate motive cu o vechime poate de mai multe zeci de mii de ani,
dar numai pentru acest motiv nu se poate

vorbi de o similitudine de civilizaţie.
Cînd intrăm în domeniul Preistoriei, în sfirşit, ne găsim în imposibilitatea de a determina, fără documente, dacă o operă anume este creaţia unei culturi aflate la începuturile sale sau, dimpotrivă, a unei culturi în culmea înfloririi, sau poate care a şi început să intre în declin. Trebuie să iscodim deci cu foarte nultă băgare de seamă şi seriozitate obiectele pe care le avem. Care este adevărata semnificaţie a decoraţiunilor *abstracte* pe care le descoperim pe oalele preistorice sau protoistorice ? Cele din urmă fiind la fel de greu de interpretat ca şi primele. Sînt ele întîmplă- toare sau voite ? Ce au însemnat ele pentru omul care le-a făcut? Trebuie să distingem oare, cum face Iloernes, cu multă îndrăzneală şi mult spirit de pătrundere, o civilizaţie matriarhală care coincide cu apartiţia sau predominanţa ornamentaţiei geometrice? Acest ornament geometric este un « simbol», şi dacă este, ce anume simbolizează ?
Nu este cu putinţă actualmente, să se răspundă la aceste probleme. Se prea poate, de altfel, ca o figură geometrică, aplicată pe un galet[1] cum este cel de la Mas d'Azil, sau chiar acele *grajfiti* abstracte care se găsesc în grote, unde stau alături de reprezentări figurative, să fie în acelaşi timp un semn şi un simbol, de exemplu imaginea unei capcane sau mai bine zis semnul unei capcane; figura care semnifică o *capcană*, într-o scriere pictografică, poate să fie concomitent reprezentarea capcanei ca atare sau o imagine magică avînd eficacitatea unei vrăji- torii şi puţind să atragă în capcană fiarele urmărite. Semnul, în acest caz, este o reprezentare concretă (cu intenţie figurativă) sau este un desen abstract ?
Se vede deci ce prudenţă trebuie să ne călău-

1 **Piatră lustruită şi rotunjită de acţiunea apelor marine. (N. T.)**

zească cînd o pornim prin labirintul acestor epoci vechi unde nici un texl nu ne ajută să înţelegem şi să interpretăm manifestările plastice. Cel mai adesea cercetarea noastră se reduce la ipoteze, la conjucturi, şi atribuim acestor ipoteze, acestor conjucturi o certitudine pe care nu o au. Între figură(imagine) şi semn nu există, adesea, o contradicţie absolută; în scrierea chineză primitivă, faţă de care scrierea actuală este o stilizare, o intelectualizare, caracterul este în acelaşi timp figură şi semn, şi ornamentaţia însăşi, în nenumărate cazuri, devine o adevărată scriere: căci îi conţine proprietăţile, semnificaţia, eficacitatea. Mai există, în plus, şi numeroasele cazuri în care forma este dată de sursa tehnică, sugerată de material. Pare destul de evident că primele decoraţiuni de pe olăria preistorică au fost făcute imitîndu-se felul de a împodobi coşurile împletite, care au precedat olăritul în succesiunea cronologică a tehnicilor. În mod cu totul natural artistul preistoric va fi repetat, cu vîrful unghiei, cu un beţişor sau cu un os de peşte, ornamentele (*entrelacs)* naturale ale unui coş împletit. Se poate presupune astfel că primele ornamente «artistice» de olărie au fost semnele lăsate întîmplător şi în chip involuntar de degete în lutul moale în timpul modelării. După cum şi suprafeţele tăiate ale uneltelor de silex sau cioplitul lemnului au putut sugera idcea de a transforma în ornament gratuit ceea ce înainte era pură funcţionalitate. Transformarea accesoriului util în element decorativ, în toartele vaselor, bunăoară pe arme sau pe hamuri, demonstrează limpede în ce chip ceea ce a fost comod la început, practic, chiar necesar, a evoluat puţin cîte puţin devenind un obiect în care frumuseţea inutilă se adaugă eficacităţii şi subzistă încă şi atunci cînd eficacitatea, care a pricinuit-o, dispare. (Vasul scobit cu trei picioare, de exemplu, din bronzurile chinezeşti, care avea motiv să existe, deoarece era obiect de bucătărie

nomadă, şi care prin forma deosebită a toartelor sale a ajuns să poată fi agăţat sub căruţă.)

Studiul ornamentului abstract în olăria preistorică şi protoistorică este deosebit de intersant prin ceea ce ne îngăduie să descoperim în mecanismul său iniţial, şi în stare pură – nu spun în cea mai simplă, căci ea este de fapt foarte complicată – modul de funcţionare al spiritului abstract. Este greu de stabilit dacă arta abstractă a urmat artei figurative, în estetica preistoriei, sau dacă i-a precedat.

Judecind după operele care au supravieţuit, se pare că primele au fost figurative: admirabilele picturi de animale din peşterile franceze şi spaniole, de exemplu, sau basoreliefurile sculptate de la Cap Blanc, dar nu trebuie uitat că acestea s-au păstrat prin însăşi situarea lor, în peşteri, sau la adăpostul stîncilor, care le-au apărat de intemperii, precum şi prin faptul că au fost făcute pe un anumit material. Au putut exista obiecte de lemn sau de argilă care să fi dispărut fără să lase urme şi care să fi purtat, poate, ornamente abstracte. Oare acele zgîrieturi cu unghiile, nonfigurative, din peştera de la Gorgas, din Pirinei, să fie o manifestare a spiritului de abstractizare? Să fie doar nişte simple imitaţii ale urmelor lăsate de ghearele ursului, atît de frecvente (puii de urs îşi ascuţeau unghiile pe pereţii stîncoşi, aşa cum se jucau dîndu-şi drumul şi alunecînd pe fund la coborîrea pantelor destul de abrupte...) ? Se poate pune atunci întrebarea de ce omul imită animalele? Pentru a se identifica cu ele şi a obţine astfel puterea lor ? Pentru a fi *mai tare ca ele*, pentru a le domina şi a le învinge mai uşor la vînătoare... ? Atîtea întrebări la care, în stadiul actual al ştiinţei preistorice, nu se poate răspunde.

Aceste zgîrieturi abstracte ne ajută să cunoaştem psihologia popoarelor şi credinţele lor, prin aceea că, întîmplătoare la început,

ele s-au putut încărca de o semnificaţie magică sau religioasă şi să devină un simbol, o aluzie. Oricum este foarte greu să se poată face deosebire între ceea ce este arta decorativă gratuită şi ce este artă abstractă simbolică.

Cercetătorii preistoriei sínt înclinaţi adesea, să creadă că zgîriatul acesta a putut să-l conducă pe artistul primitiv la reprezentarea naturalistă: în momentul în care acest artist care zgîria discret, ca să zicem aşa, pe pîntecul unui vas sau pe un perete de stîncă, şi-a dat seama că desenele sale întîmplătoare semănau cu ceva, cu un animal sau cu un obiect. în acest caz, contrar a ceea ce observăm în general în antichitatea iraniană, de exemplu, unde figura animală precede forma geometrică, trecerea se face în sens invers, de la abstracţiune la reprezentarea figurativă. Să mai adăugăm şi că pictorul animalier magdalenean sau aurignacean s-a folosit, ca să-şi deseneze figurile şi să le dea relief, de asperităţile naturale ale rocii, de crăpăturile şi de ieşiturile ei, pe carc le-a folosit şi accentuat ca să le încorporeze operei sale.

Ar fi exagerat să se. aprecieze rolul jucat de abstractizare în arta preistorică, ţinîndu-se seama numai de faptul că «marea artă» este figurativă şi « arta aplicată » este abstractă. în realitate cele două tendinţe sînt simultane; ele se manifestă în, mod egal şi în acelaşi domeniu religios sau magic, sub forma figurativă şi sub cea abstractă. Dacă vom compara, de exemplu, aceste două capodopere ale sculpturii preistorice care sînt *Venus*[1] de la Willerdorf şi *Venus* de la Lespugue, vom constata imediat că prima are caracter naturalist, pe cînd a doua, rezultat al

1 **Cercetă lorii preistoriei obişnuiesc să denumească astfel aceste statui prin antifrază sau, probabil, cu ironie, deoarece ele nu pretind s-o reprezinte nici pe zeiţa Venus, dar nici 93 frumuseţea perfectă.**

unui procedeu de creaţie destul de asemănător, cu cel folosit de Brâncuşi, merge de la figurativ la abstract.

Este foarte instructiv faptul că găsim funcţionînd astfel, chiar de la începuturile artei, voinţa figurativă şi voinţa de abstractizare, care sînt cei doi poli antagonişti ai creaţiei estetice, şi că putem deosebi aici în mod concurent abstractul pur, figurativul pur şi trecerea de la unul la celalalt. Dar, ajungînd în perioada artei animaliere, care a constituit gloria paleoliticului, vedem intenţia abstractă substituindu-se acestui realism, în acelaşi timp verist şi monumental, al picturilor şi al sculpturilor rupestre.

În timpul unei perioade de timp considerabile, şi pentru motive de ordin spiritual şi intelectual care scapă investigaţiei noastre, vedem înflorind o artă abstractă de o importanţă uriaşă şi de o universalitate atît de evidentă îneît voinţa de abstractizare ne apare atunci ca un fenomen general. Dacă punem alături vase atît de diferite cum sînt cele de Honan şi de Kansu, din civilizaţia eneo- litică a Chinei, cele de Anau şi de Tripolije, cele din civilizaţia danubiană a epocii de bronz şi ale epocii de piatră tîrzii (Rossen, Koros, Marsch- witz, Cernavodă etc.), din epoca de fier germanică şi scandinavă, sau de Cucuteni din România, ca să ne limităm la cîteva exemple semnificative, vom fi surprinşi de înrudirea care există între ele. înrudire care a inspirat arheologilor teoria că tot felul de schimburi şi de influenţe s-au produs între ţările cele mai îndepărtate. Ceea ce caracterizează de fapt aceste vase decorate (m-am limitat anume la arta olăritului) este apariţia exclusivă a unei arte abstracte, fără nici o contaminare de intenţie figurativă mai mult sau mai puţin stilizată. Această voinţă de abstractizare a dat de altfel naştere formelor decorative cele mai bogate, cele mai frumoase, cele mai variate, fiind cînd guvernate de un spirit geometric foarte strict, cînd purtate de verva imaginaţiei şi a mîinii. Care

sînt motivele pentru care o artă figurativă, mai mult sau mai puţin naturalistă, înlocuieşte, într-un anumit moment, arta abstractă ? Se poate bănui că în momentul acela survine o oboseală, o sărăcire în plăsmuirea abstractă, dorinţa, atît de umană, de schimbare, un nou mod de a privi universul, o evoluţie religioasă, o altă formă de sensibilitate; descoperirea de materiale şi de tehnici favorabile altor feluri de reprezentări. Se remarcă astfel că bronzurile decorate cu figuri de animale stilizate (şi atît de stilizate îneît ele ating aproape abstracţiunea pură) înlocuiesc în China olăria eneolitică cu decor abstract şi se va remarca de asemenea că după acest animalism stilizat al Dinastiei Ciang, spiritul geometric recapătă predominare în bronzurile Dinastiei Ceu, care nu repetă cîtuşi de puţin arta abstractă Yang-şao şi se îndepărtează cu totul chiar de motivele geometrice ale vaselor de Sin-Sien, în Kan-su, pe care René Grousset le compară cu multă îndreptăţire cu vasele greceşti ale perioadei numite Dipylon [1], şi în care el vede «ultima perioadă de strălucire» a ceramicii chinezeşti şi un semn de decadenţă.

Trecerea de la figură la abstracţiune se produce în mod obişnuit cînd, din motive intelectuale sau spirituale, sau magice, *naturalismul*, adică reprezentarea lucrurilor aşa cum sînt sau aşa cum le vedem (pentru mentalitatea umană, e tot una, cel mai adesea), apare ca o soluţie vulgară sau săracă. Instinctul de imitaţie, care poate să-l îndemne

---

1 « **Nu numai că nu întîlnim deloc aici împletirea vechilor spirale, dar nu mai întîlnim nici măcar fantezia liniară de altădată, şi nimic din răbdătoarea divizare a romburilor şi a lentilelor de Yang-şao. În locul lor. . . un soi de *greacă*, mai alungită de altfel decît cea de Dipylon, înconjoară gîlul; părăsirea curbelor şi a liniilor incîlcite, pentru linia dreaptă şi întreruptă, urmărind efectul decorativ prin simpla afirmare a acestei linii, excepţie făcînd doar un puternic motiv în formă de „coarne de muflon”, foarte depărtate şi răsucite, care înconjoară mijlocul vasului.** » ***Les civilisations de VOrient,* vol. III, *China*, Paris, 1930. A se vedea referitor la acest subiect remarcabila lucrare a lui Andersson, 95 *Arckaeological research in Kansu.***

pe artist să reproducă întocmai, este înlocuit cu un veritabil instinct de creaţie, creaţie din care omul extrage atîta bucurie şi orgoliu încît, în mod cu totul natural, ambiţia îl împinge spre o creaţie autonomă, care nu porneşte de la ceva preexistent. De ce să creezi obiecte care mai există? Întrucît aceste lucruri există, este necesar să le pictezi? Această întrebare, care se pune în mod cu totul firesc spiritului uman, mai ales atunci cînd efortul naturalist a ajuns la oboseală, la saturaţie, stă adesea la originea abstrac-

tizării, şi deoarece orice voinţă creatoare este întotdeauna o interpretare a naturii, şi nu o simplă reproducere, e firesc ca artistul să aducă, în reprezentarea sa, un element de libertate de viziune şi de creaţie; ca în loc să se mai considere încă un interpret modest, credincios, al realului, el priveşte realul ca pe un vocabular pe care-i este îngăduit să-l folosească pentru a alcătui noi combinaţii; ca el să deformeze după plac şi potrivit cerinţelor inteligenţei şi sentimentului său formele date.

Ceea ce este dat devine atunci un simplu punct de plecare în care instinctul non-naturalismului, la fel de important şi la fel de general ca instinctul naturalist, va compune, pornind de la real, figuri ireale, care, dacă procesul este dus pînă la capăt, vor defini fără greutate forme abstracte, adică nişte *non-figuri*. Acest proces de denatura- lizare se foloseşte de toate resursele pe care le oferă spiritul de stilizare, de schematizare, de deformare, şi poate să ajungă la o formă în care nu se mai păstrează aproape nici o trăsătură a figurii iniţiale. Vine, în sfîrşit, momentul în care orice aluzie la această figură dispare cu desăvîr- şire: în acest moment se poate spune că trecerea de la figurativ la abstract s-a terminat şi că forma care se naşte este, în componentele sale şi în spiritul său, o formă abstractă.

Vom remarca deci că cele două aspecte principale ale acestui proces, care corespund

celor două mari tendinţe ale spiritului uman, sînt următoarele: instinctul decorativ şi sentimentul hieratic. În primul caz, forma vie este astfel tratată îneît ea devine un simplu motiv decorativ, fără ca altă intenţie ornamentală să se adauge la această operaţiune. Lucrul este foarte uşor de deosebit cînd este vorba de arta europeană, al cărui conţinut spiritual îl cunoaştem bine, dar în domeniul atît de vast şi de complex al artelor exotice sîntem în general prea puţin informaţi pentru a delimita partea instinctului decorativ de cea a simbolului, a alegoriei, *a semnului*, şi concluziile noastre în această privinţă trebuie să fie trase cu rezerve.

Uneori se poate intîmpla să interpretăm ca simplu motiv decorativ o formă care este, în realitate, un hieratism, iar mobilul care inspiră procesul de abstractizare ori de cîte ori reprezentarea naturalistă a unui obiect sau a unei fiinţe are, în ochii artistului şi a societăţii pentru care lucrează, defectul de a vulgariza, de a banaliza, de a coborî la nivelul cotidianului excepţionalul, unicul, sublimul, divinul pe care-l reprezintă, sub forma unei fiinţe sau a unui lucru.

Analiza procesului potrivit căruia artistul construieşte, pornind de la o schemă abstractă, o compoziţie figurativă, ar fi atît de vastă şi de complexă încît ar depăşi considerabil dimensiunile acestui volum. Ni s-a părut esenţial, totuşi, să vorbim aici de unul din fenomenele estetice cele mai ciudate şi mai frecvente, chiar dacă nu putem să ducem cercetarea noastră pînă la ultimele concluzii. Important, prin urmare, este să punem alături de «mişcarea» pe care am studiat-o, de la figură la abstractizare, «mişcarea» opusă, vreau să zic aceea care merge de la schema abstractă la forma figurativă, care impune, fără ştirea majorităţii privitorilor, o structură abstractă unui ansamblu de figuri, care la prima privire par eliberate de orice preocupare arhitecturală, geometrică sau

matematică.

«Geometria, a spus Platon în *Republica* sa, este cunoaşterea a ceea ce este deapururi.» Fraza aceasta nu are nevoie de comentarii, atît de evident este adevărul ei şi de convingătoare elo- cinţa sa. Această idee de eternitate, de universalitate, pe care o vădeşte o figură geometrică, inspiră artistului dorinţa de a apropia, cel puţin, de această structură infinit de perfectă şi valabilă în mod egal pentru toţi oamenii, sustrasă erorii, variaţiilor de opinii şi de credinţe, adevărată în sine şi pentru toţi oamenii, de-a apropia deci figurile pe care el le sculptează sau le pictează şi care reprezintă fiinţe imperfecte, muritoare. «Arta Orientului practica încă din timpurile cele mai străvechi compoziţia geometrică a figurilor **07** De la început **se** cunoaşte valoarea creatoare a

formelor abstracte şi primele sale motive au ieşit cu toate din combinarea lor .. . Forma abstractă şi imaginea vie se unesc în acelaşi desen, coarnele mărite ale buchetinului[1] descriu un cerc, corpul său simplificat – două triunghiuri reunite în vîrfuri. Nişte păsări cu gîtul peste măsură de alungit constituie o serie de zigzaguri. Un procedeu geometric riguros deformează şi recompune imaginea vie şi o supune regularităţii figurilor. Personajele şi animalele capătă un aspect paradoxal: ele insele devin geometrie. Nevoia de simetrie şi de unitate dă naştere unor monştri bicefali: doi buchetini sînt uniţi într-un corp cu două capete. Căutarea repetiţiei multiplică membrele patrupedelor, ceea ce dă animalul-pieptene, un soi de miriapod fantastic. Fiinţa umană suferă acelaşi tratament. I se suprimă capul, i se modifică aspectul membrelor şi din particularităţile sale anatomice se compun figuri ornamentale variate. Artistul repetă de mai multe ori triunghiurile trunchiului şi ale braţelor suprapunîndu-le şi aliniindu-le, creînd astfel o imagine nouă. Picioarele şi braţele desprinse de corp constituie, şi ele, ornamente ciudate. Nimic nu se poate sustrage acestei metamorfoze.

Aceste figuri pe care le mai întîlnim şi în stilul I bis din Suza şi în stilul II au pus problema originei acestei tehnici ciudate. S-a pus întrebarea dacă speculaţia abstractă urmărise sau precedase decorarea vie, dacă artistul începuse prin a face curbe sau unghiuri sau prin a desena într-o manieră nesigură personaje şi animale, asupra cărora a revenit mai apoi.

Oricît de importantă ar fi ea pentru originea artelor asiatice, pentru noi această problemă este secundară. Că figura geometrică a fost mai întîi impusă formei vii sau că ea a fost descoperită spontan, ori că acest tratament, cum pretind unii autori, are valoarea unei scrieri simbolice, singurul lucru pe care trebuie să-l reţinem, în acest caz, este colaborarea strînsă dintre abstract

1 **Ţap sălbatic cu coarnele foarte mari. (N. T.)**

şi animal. Ceea ce ne interesează este că din perioadele cele mai vechi ale civilizaţiei asiatice se găsesc elementele unui stil care ştie să dea forme impersonale si schematice tuturor felurilor de viaţă, care compune şi combină trupurile personajelor şi a animalelor ca pe nişte figuri geometrice şi care deformează materia imaginată.»[1] Analiza unui mare ansamblu de sculptură romană, cum este timpanul catedralei din Autun, de exemplu, face să reiasă, în trăsăturile directoare ale compoziţiei, spiritualitatea esenţială a părţii centrale, unde figura lui Crist este compusă pe un ansamblu de linii geometrice, de o foarte înaltă şi foarte pură intelectualitate, fără ca prin aceasta să se piardă din dinamismul fundamental al stilisticei romane. în partea dreaptă a timpanului, care reprezintă pe cei aleşi, observăm ascensiunea tuturor paralelelor verticale, care simbolizează

1 **Jurgis Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman,* Paris, 1934. A se vedea de asemenea Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East*, London R. Anthropological Institute, 1924, în ceea ce priveşte caracterul original şi primordial al decoraţiei abstracte, şi A. Hertz, *Le décor des vases de Suze et Vécriture de VAsie antérieure*, *Revue archéologique*, Paris, 1929.**

înălţarea în fleşă, fără deviere sau întrerupere a zborului lor, a sufletelor la cer. Partea stingă a timpanului – infernul – este caracterizată, dimpotrivă, printr-o compoziţie frămîn- tată şi dramatică, in care domină liniile în zigzag, folosite pentru patetismul lor plastic, şi probabil pentru a evoca atmosfera de furtună, de distrugere a universului, care întovărăşeşte Judecata din urmă. Opusă staticei calme şi pure a lumii aleşilor, care din punct de vedere plastic şi spiritual se şi apropie, prin aceasta, de lumea divină, învălmăşeala care domină gesticulaţiile lumii infernale este foarte precis indicată de traseele care se desenează în întreruperi tragice de linii drepte, în vehemente ţîşniri de curbe care, dincolo de figurile monştrilor, şi zvîcnind de la unii la alţii, sugerează încolăcirile monştrilor şi ale dragonilor.

Dacă alcătuirea timpanului de la Autun răspunde unei concepţii dramatice a formei şi în traseele sale conţine deja întreaga mimică tragică a acţiunii, aproape cam în acelaşi fel cum formele de sîrmă care slujeau sculptorilor să fixeze machetele lor de pămînt conţineau deja viitoarea statuie, traseele pe care dl. Hubert le-a descoperit în unele fresce romane, la Saint-Savin, de exemplu, relevă, dimpotrivă, o geometrie pură. Ele constituie, ca suport al mişcării figurilor, arhitectura rezonabilă a corpurilor şi a acţiunilor, conform legilor de armonie pe care Evul Mediu le-a moştenit de la greci.

Faptul că ele au fost cunoscute şi aplicate de către etrusci e demonstrat de traseele pe care le-a remarcat tot dl. Hubert studiind o frescă funerară din Tarquinia, cea de la Tomba degli Auguri. S-ar putea, cred, multiplica la infinit exemplele. Printre cele care au fost date de către dl. Hubert, voi reţine şi *demontarea* stilistică pe care a făcut-o cercetînd una dintre miniaturile cele mai celebre din *Biblia* lui Carol cel Chel *(Charles le Chauve).*[1]

Regăsim, în sfîrşit, sub forma unor pitoreşti personaje de pe un capitel roman, care se ceartă apucîndu-se reciproc de barbă, într-o mişcare de dispută vehementă şi caraghioasă – acest capitel, care provine de la biserica Saint-Hilaire din Poitiers (sec. al XI-lea), este, în prezent, la Musée des Antiquaires de l'Ouest, din acel oraş – un întreg joc de unghiuri şi de circumferinţe care se întrepătrund după nişte ritmuri foarte complicate.

Ceea ce am spus mai sus despre curbele care evocă mai mult sau mai puţin evident monştrii, în partea stingă a timpanului de la Autun, este în aceeaşi măsură valabil şi pentru basorelieful din biserica Saint-Michel de la Entraigues, reprezentînd lupta sfîntului Mihail cu Dragonul: se observă precis opoziţia liniilor drepte, corespunzînd puterii spirituale care emană din arhanghel, şi a curbelor răsucite, în chip dramatic deformate

1 **A se vedea *Cahier Archéologiques*, n-r. II, 1949.**

şi împletite, care sînt şi aici ca şi în arta orientală a lumii elementelor semnul lumii infernale. Bazate pe tema dragonului şi pe trecerea volutei abstracte spre animalier, decoraţiunile bisericii norvegiene din Urnes, în Sognefjord, sînt atît de caracteristice pentru unul dintre elementele cele mai importante ale artei vikinge, încît ele au şi dat numele lor unui întreg stil denumit *stilul din Urnes*. înzestrată cu o asimetrie care conferă răsucirii acestor liane şi acestor animale o extraordinară violenţă de mişcare, reliefurile unei uşi de lemn de la începutul secolului al XI-lea sînt unele dintre cele mai frumoase exemple ale acestei arte abstracte care, urmînd celei de la Ringerike, compune un spectacol de un fantastic nemaiîntîlnit. A face distincţie între ceea ce este geometric, floral sau animal, în aceste vertiginoase împletituri *(entrelacs),* este aproape imposibil, în aşa măsură ceea ce e viu aici se confundă cu decorativul şi «dragonul» cu arabescurile gratuite care cînd îl absorb, cînd îl fac să iasă la iveală, cum se vede în unele miniaturi irlandeze. Într- adevăr stilul din Urnes nu apare numai într-o parte considerabilă a lumii scandinave, unde-l vedem decorînd pietrele runice, ci se revarsă şi asupra Insulelor Britanice şi atinge Continentul, unde nu se mai poate dezvolta sculptural, întru- cît există deja, în acest moment, o artă sigură pe mijloacele sale şi pe voinţa sa creatoare, în Franţa, în Germania, în Italia, dar se infiltrează, totuşi, în estetica miniaturiştilor, sub influenţa, poate, a miniaturiştilor irlandezi care călătoreau mult şi duceau din mănăstire în mănăstire arta lor fabuloasă, atît de straniu păgînă, care a primit mult de la arta vikingă, dar care, în schimb, i-a şi dat mult.

Doamna Françoise Henry a subliniat în mod strălucit străvechea antichitate a acestei arte irlandeze, care, chiar în obiectele destinate cultu-

lui creştin, strecoară simbolurile vechilor culte abolite prin evanghelizarea insulei. Ea evidenţiază în sculptura, miniaturile şi aurăriile Irlandei supra- 101 vieţuirea acestei «arte pur abstracte şi ornamentale care a Învins în Europa centrală şi septentrională, încă de la sfîrşitul paleoliticului. Timp de mii de ani ea n-a încercat niciodată să imite natura, fiind preocupată numai de infinite combinaţii de motive decorative, uneori asociate cu animale fantastice şi cu reprezentări umane absolut convenţionale. Este arta tuturor popoarelor anonime care au ocupat Europa septentrională în Epoca de bronz, iar în Epoca de fier arta celţilor şi a germanilor. În toate epocile ea avea strînse afinităţi cu Orientul. Ea are multe trăsături comune cu decoraţiunile chinezeşti arhaice şi, în timpul Epocii a doua de fier, este în contact strîns cu arta sciţilor din Rusia meridională şi, fie prin intermediul lor, fie direct, cu artele hieratice din Asia Mică, din Mesopotamia şi din Persia. Ea este cu totul opusă concepţiei artistice a grecilor, bazată pe reprezentarea naturalistă a omului, care, vulgarizată de către romani şi răspîndită de ei prin tot Imperiul, a devenit, cu puţine excepţii, cea a Europei moderne.»[1] încă din Preistorie, cum am spus, un curent figurativ şi un curent abstract se manifestă simultan, cel din urmă mai puţin cunoscut decît primul deoarece figurile de animale pictate în peşteri sînt mult mai uşor de deosebit, de descoperit şi de reprodus decît desenele abstracte, care se întîlnesc în mod foarte frecvent, dar care sînt infinit mai puţin lizibile şi, de aceea, mai anevoie de interpretat. în momentul cînd marea artă animalieră din perioada paleolitică dispare, arta abstractă subzistă, se dezvoltă şi i se substituie, aşa cum în China stilul geometric

1 ***Irish Art in thc Early Christian Pcriod, Londra, 1940.***

al Dinastiei Ceu urmează artei animaliere semiabstracte Ceang- Yin, ale cărei fantastice arabescuri porneau de la figuri animale, sau mitice, foarte greu de recunoscut uneori, dar pe care le urmărim destul de bine, totuşi, după ce ne-am familiarizat cu vocabularul stilistic al acestei perioade şi cu procesul de stilizare care intră în joc şi care a fost definit

lie dl. JLeroi-Gourhau, in cartea sa *Bcstiaire du Bronze chinois*.[1]

Toată arta nordică, mai complexă decît se crede în mod obişnuit, este cînd pur abstractă, cînd abstract-figurativă, cînd figurativ-abstractă. în miniaturile irlandeze, de exemplu, este greu să deosebeşti cu precizie pe cele în care încolăcirea dragonilor ia naştere din combinaţii geometrice de cele în care zigzagul apare ca o stilizare a goanei dragonilor prin spaţiu. Nici în China o asemenea deosebire nu este întotdeauna prea uşor de făcut, deoarece acolo, plecîndu-se de la un decor pur abstract, în olăria neolitică de Panşao, de exemplu, se trece la animalismul schematic al dinastiei Ceang-Yin, pentru a se ajunge, în sfîrşit, fie prin dispariţia figurilor animale (în special sub Dinastia numită, «din faza a doua» a occidentalilor Ceu, şi «prima fază» a orientalilor Ceu, unde se pierde o parte considerabilă din bestiarul Ceang, şarpele, greierele, dragonul cu trompă, acel T'ao- t'ie naturalizat etc...), fie prin deformarea stilizată a aceloraşi animale, la geometrismul puţin rece, cu puţină solemnitate clasică, mai sărac ca materie şi ca imaginaţie, desigur, decît arta Ceang, la intelectualismul capabil încă de clocotiri subterane şi de însufleţiri de monştri deghizaţi în forme abstracte, din timpul ultimilor Ceu. Curba se închide şi, pornindu- se de la abstractizarea absolută, se revine la o abstractizare aproape tot atît de absolută.

1**H. Foeillon, *Ari d'Occidcnt*, pag. 103.**

Este cu totul firesc, pe de altă parte, ca linia ondulată schematizînd apa, din raţiuni rituale sau magice – cum se întîmplă în arta din Mesopotamia – să-i sugereze artistului figura şarpelui. Exemplele despre această trecere, la care artistul se simte invitat prin faptul că însăşi mişcarea mîinii antrenează pe cea a imaginaţiei, sînt extrem de numeroase şi nu are rost să le înşirăm aici. E de ajuns să spunem că acest proces mergînd de la linia geometrică la reprezentarea, mai mult sau mai puţin realistă, a unei făpturi vii sau a

unui obiect natural este spontan, logic într-un sens şi poate cu o funcţionare mai simplă, mai «normală» declt procesul opus acela care porneşte de la o figură ca să ajungă la o formă abstractă – căci acesta din urmă implică un efort de gîndire, o operaţie pur intelectuală, de o natură cu totul diferită.
Stilistica romană ne oferă excelente exemple de felul cum arta sculptorului animă schemele abstracte. Ca urmare a unei necesităţi funcţionale, mai întîi, întrucît aceste figuri umplu nişte spaţii determinate, în basoreliefurile frontoanelor, de exemplu, sau în capiteluri. De unde reiese că totul se supune, în primul rînd, cadrului şi dimensiunilor, uneori chiar cu preţul unor contorsiuni care devin cauza ocazională a unor ritmuri noi, a unui dinamism extraordinar. «Aşa ia naştere o familie de figuri care, pe masele stabile şi grele ale arhitecturii romane, fac să alerge în însăşi imobilitatea lor o mobilitate eternă, şi această sculptură condusă de legile unui puternic echilibru se prezintă ca o suită continuă de experienţe pe mişcare »A Albumul lui Villar de Honnecourt ne învaţă, apoi, că epoca gotică a practicat şi ea această artă a *schematizării rituale*, la care a adaptat o artă magnific de expresivă a formei vii. Acest lucru reiese cu o evidenţă magistrală din studiile savantului suedez F. M. Lund, şi din marea sa lucrare *Ad Quadratum*. Lund recunoaşte în numeroasele planuri gotice structura pentagonală radiantă, derivînd din faimoasa pentagramă a lui Hippocrate din Chios, acest armator pasionat de matematici, care a fost exclus din secta pitagorei- cienilor căreia îi aparţinea pentru că dezvăluise unor neiniţiaţi secretul faimoasei pentagrame. Continuînd Evul Mediu, şi cu o ardoare pe care o hrănea pasiunea sa pentru Antichitate şi dorinţa de a reactiva *ştiinţa misterioasă* a grecilor şi a egiptenilor, Renaşterea la rîndul ei a dat adesea compoziţiilor sale construcţii geometrice inspirate de secţiunea de aur şi de proporţia

divină. În opera marilor abstractizatori ai Renaşterii franceze \ această temelie geometrică este de o importanţă extremă; ba poate este chiar întreaga raţiune de a fi a tabloului, În care figurile şi obiectele nu mai sînt, ca în naturile moarte ale lui Baugin, de exemplu, decît nişte animaţii ale acestor scheme geometrice, o transcripţie plastică a reprezentărilor matematice.

Să mai adăugăm că în pictură există in general legi de armonie şi legi de echilibru care guvernează construcţia tabloului, fie că ele sînt concertate şi calculate, fie că sînt inconştient aplicate şi descoperite spontan, prin intuiţie şi instinct. Dacă am căuta să distingem dintre tablouri pe cele care ascultă, prin voinţa afirmată a pictorului, de principiile structurii abstracte, şi pe cele care, în mod biologic, în felul metalelor, vegetalelor, scoicilor, reproduc, fără ca nici o intenţie abstractă să le conducă, sistemele fundamentale de ritmuri şi de proporţii, ar fi un lucru care ne-ar duce prea departe şi, pe de-asupra, nu ar fi nici concludent. S-ar putea înmulţi la infinit exemplele: cred că, în pictura modernă, exemplul lui Seurat este de o importanţă considerabilă şi de o evidenţă indiscutabilă. Cubiştii ştiau bine ce-i datorează, în această privinţă, şi înrudirea care se constată între marile sale opere constructive, aproape abstracte, ca de pildă *Le Chahut*, *Les Poseuses*, *La Grande Jatte*, şi operele lui Paolo Ucello, de exemplu, sau ale lui Piero della Fran- cesca, în care figura umană este tratată în funcţie de valoarea sa arhitectonică, de funcţia sa de suport, în maniera unei coloane, atestă că acest pictor, ale cărui lucrări asupra culorilor tind să codifice Impresionismul, impunîndu-i o metodă ştiinţifică, era, în felul său, un mare doctrinar şi continua cercetările marilor «abstractori» ai Renaşterii.

III. FORMAREA UNEI ESTETICI ABSTRACTE CONTEMPORANE

NOILE CĂI ALE PICTURII

Pe la începutul secolului al XX-lea se remarca, în artele plastice, o mişcare orientată precis spre întoarcerea la forma pură. Aceasta pentru a se elibera de pictura anecdotică, aceea care, sub influenţa fotografiei, poate, tindea din ce în ce mai mult spre un realism banal şi inert şi care făcea din reprezentarea lucrurilor o reproducere foarte exactă, din ambiţia de a rivaliza cu aparatul fotografic. Aşa cum vom vedea mai tîrziu fotografia eliberîndu-se de realismul vulgar şi împru- mutînd în unghiurile sale, în felul său de a folosi lumina şi chiar în modul de tratament tehnic, mijloace proprii picturii, tot astfel pictorii pe care-i vom numi *academici* îşi propun ca ideal, cam prin jurul anilor 1900, această *asemănare garantată* cu care se mîndreau fotografii.

Pictorii caută deci, renunţînd la anecdotă şi la naturalismul fotografic, un mod de exprimare care să-i dea formei o autonomie şi care să permită, in acelaşi timp, artistului să proiecteze în această formă tot universul său interior. Atunci se instituie un fel de colaborare între pictor şi tablou, unul conducind compoziţia prin înseşi legile tehnicei şi esteticii sale, celălalt folosindu-se de această nouă combinaţie de libertăţi şi de constringeri pentru a crea o nouă reprezentare a

universului, obiectivă şi în acelaşi timp subiec-
io<
tivă, sau, ca să ne exprimăm mai bine, care nu mai e nici obiectivă, nici subiectivă, despuind, în plus, aceste două cuvinte de întreaga semnificaţie ce se încercase să li se dea înainte şi care se va încerca să li se dea şi după aceea.

Nu există *artă obiectivă*, nici *artă subiectivă*; orice artă este în acelaşi timp obiectivă, în sensul că opera creată de artist este un obiect, chiar şi atunci cînd artistul nu şi-a propus ca model un obiect care există în natură, şi subiectivă prin aceea că, potrivit semnificaţiei pe care vorbirea curentă o atribuie acestui adjectiv, artistul s-a exprimat aici în întregime pe sine însuşi, mani- festîndu-şi cu această ocazie propria personalitate, tot atît cît şi obiectul. Este zadarnică disputa care opune în permanenţă cuvintele obiectiv şi subiectiv, de fiecare dată cînd este vorba de arta abstractă, şi ar trebui să se înlăture definitiv un echivoc care nu poate decît să întunece şi mai mult o problemă greu de rezolvat, din lipsa, în primul rînd, şi trebuie s-o recunoaştem, a unui vocabular convenabil asupra căruia toată lumea să cadă de acord.

În căutarea formei pure, aproape generalizată în toate domeniile *artei vii (Vart vivant)* de la începutul secolului nostru, vom descoperi reprezentate diverse tendinţe de a o regăsi în variatele aspecte ale picturii abstracte actuale. Tendinţe care corespund, la rîndul lor, aspiraţiilor şi ideilor sfîrşitului secolului al XIX-lea şi curentelor care au pornit de la ele: un scientism încredinţat că ştiinţa este capabilă să explice totul şi să lămurească totul; un intelectualism care preconizează supremaţia raţiunii asupra sensibilităţii şi asupra senzualităţii; un romantism, care ignoră ştiinţa şi raţiunea şi care-şi propune să pună mai presus de orice toată pasiunea şi tot patetismul uman, sub toate formele lor; un senzorialism pur, care-şi dă silinţa să păstreze în toată prospeţimea şi în toată integritatea sa senzaţia, aşa cum a fost primită, şi de a restitui sub forma unei emoţii impresia obţinută prin simţuri, fără ca aceasta

să fie elaborată, amplificată sau deformată nici de intelect, nici de efect.
După cum una sau alta dintre aceste tendinţe se fac simţite cu mai multă sau mai puţină forţă într-o «mişcare» artistică şi-i guvernează estetica, apar şi estetici deosebite: acelea ale Cubismului, ale Futurismului, Fovismului, Orfismului, Purismului, Simultaneismului, Raionismului, Neoplasticismului şi Expresionismului, fiecare dintre aceste «mişcări» corespunzînd unui spirit de grup, a cărui putere de reunire este adesea sporită de caracteristici rasiale sau naţionale, care se afirmă cu această ocazie deschis şi viguros, uneori aproape în mod exclusiv. Şi aşa Futurismul apare ca un fenomen propriu italian, Cubismul reflectă cu exactitate idiosincraziile temperamentului spaniol, Expresionismul este, în ansamblu, deşi dominat de unele elemente ruseşti, sau cehe, un fenomen esenţialmente german, după cum Impresionismul era, în acelaşi fel, una dintre manifestările cele mai evidente ale constantelor geniului francez.
În acest elan către forma pură, comun tuturor mişcărilor pomenite, iese la iveală în chip mai mult sau mai puţin evident, o tendinţă către abstractizare şi fiecare dintre «şcolile» acestea posedă, în felul său, partea ei de spirit abstract.
Dar chiar şi arta abstractă reflectă, mai mult sau mai puţin clar, aceste diferite tendinţe; ele sînt cele care dau fiecăreia dintre accepţiunile lor caracterul său particular, şi după cum predomină unul sau altul dintre aceste elemente se poate distinge o artă abstractă cu caracter ştiinţific, intelectualist, romantic, impresionist, expresionist . . . aceste calificative nereprezentînd aici decît nişte modalităţi speciale, nişte maniere de *a fi abstract*, mai proprii decît oricare altă manieră cutărui artist sau cutărui grup de artişti, aceştia asociindu-se uneori după afinităţi, sau chiar cutărei galerii care expune o faţă a abstractismului, care este preferată în comparaţie cu alta.
Toate aceste aspecte variate sînt legate unele de altele şt supuse unicei dominante care este

abstractizarea; şi numai după felul cum această abstractizare este gîndită, verificată şi exprimată, apar caracteristicile individuale, rasiale, şi cele care corespund unei anumite societăţi, unor forme de viaţă particulară, unui anumit mediu, chiar unei anumite atmosfere sau unor anumite imperative profunde ale individului, metafizice şi chiar religioase. De acum este îndreptăţit să se vorbească despre o artă sacră abstractă, ceea ce corespunde, de altfel, unei constante foarte importante a artei sacre în general, şi dintre manifestările acestei noi estetici nu este de loc neînsemnată aceea care face posibilă o manieră mai pură şi mai imediată de a percepe şi de a exprima divinul.

Am putea afirma chiar că în toate aceste tendinţe ale *artei vii* contemporane există o posibilitate de a se ajunge cu totul la abstractizare şi că, totuşi, mai subzistă uneori la artiştii care au trecut prin aceste «mişcări» unele dintre elementele constitutive ale originalităţii lor. Este evident că o mişcare atît de importantă ca aceea denumită Blaue Reiter din Germania, din care au ieşit simultan o pictură abstractă sau abstrac- tizantă – aceea a lui Macke, a lui Kandinsky, a lui Marc – — şi Expresionismul figurativ, se mai recunoaşte încă la unii dintre artiştii pe care i-a marcat şi că preceptele pe care le-au formulat rămîn tot atît de valabile astăzi ca şi acum o jumătate de veac.

Paginile pe care Franz Marc le scria în 1915 —cu puţin înaintea morţii sale – sînt extrem de semnificative în această privinţă: «Nu este departe ziua, spunea el, cînd europenii – rarii europeni care vor mai rămîne – îşi vor da cu durere seama de lipsa conceptelor formale... Ei nu vor căuta noua formă în trecut, în lumea exterioară sau în aparenţele stilizate ale naturii, ci îşi vor construi forma pornind din interiorul lor propriu. . . Arta viitorului va da formă convingerilor noastre ştiinţifice: este religia noastră şi adevărul nostru, şi el este destul de profund şi **109** de solid pentru **a** produce cel mai mare stil şi cea mai mare re-evaloare a formei pe care lumea

a văzut-o vreodată.»[1]

Blaue Reiter sau *Călăreţul Albastru*, care a dat numele său întregii mişcări – mişcare de o importanţă considerabilă, cu o contribuţie de-a dreptul «istorică» şi a cărei fecunditate a fost imensă – era titlul unui tablou al lui Wassili Kandinsky care a figurat în prima expoziţie de la München, din decembrie 1911; apoi va deveni titlul revistei care va preconiza şi va exalta estetica nouă. Istoria lui *Blaue Reiter* nu aparţine în întregime cărţii de faţă, întrucît mişcarea nu era pur abstractă, deşi mulţi artişti dintre cei care figurau aici fuseseră abstracţi sau aveau să devină mai tîrziu. Nu pomenim aici despre acest lucru decît întru amintire şi pentru influenţa pe care *Blaue Reiter* a avut-o asupra artei abstracte. Expoziţiile lui *Blaue Reiter* se bucurau de un mare eclectism; acest lucru a fost constatat o dată mai mult la manifestarea atît de remarcabilă de la Kunsthalle, din Basel, în iarna lui 1949—1950, care întrunea, aşa cum fuseseră întrunite în expoziţiile din 1908 şi 1914, pînzele caracteristice pentru *spiritul Blaue Reiter*. Spirit foarte larg, întrucît, alături de artişti reprezentativi pentru «mişcare», îi găsim pe Robert Delaunay, Henri Rousseau, Foviştii francezi, Cubiştii etc., ca şi cum *Blaue Reiter*, refuzînd să se închidă într-o formulă limitativă, ar fi îngăduit toate expresiile de artă vie, de artă eliberată din acea vreme. Acest liberalism şi acest eclectism sînt cu atît mai simptomatice şi mai lăudabile cu cît *Blaue Reiter* poseda, încă de la începuturile sale, o estetică precisă şi clar formulată, pe care o găsim în textul lui Franz Marc şi în cărţile lui Kandinsky despre care vom vorbi în cele ce urmează. Există chiar o opoziţie evidentă între simplificarea fovistă şi geometrismul cubist, pe de o parte, iar pe de alta, această voinţă, unanimă la toţi pictorii de la *Blaue Reiter*, de a considera forma «ca o expresie
exterioară a procesului interior» şi punind accentul pe sentimentul patetic şi pe urgenţa spirituală. Forma,

1 ***Franz Marc. Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Berlin. 1920.***

pentru ei, este rezultatul presiunii necesităţii interioare. Viaţa sufletească este cea care creează forma. Aceasta implică o ruptură totală cu materialismul secolului al XIX-lea şi realismul său fotografic şi înlocuirea lui cu o nouă spiritualitate, printr-o comuniune panteistă cu universul, în care tabloul devine un element constitutiv în sensul profund al cuvîntului, un *semn* în accepţiunea pe care Jakob Boehme o dădea acestui termen. La Marc, de exemplu, pictor de animale şi de peisaje despre care cu greu le-am putea denumi figurative, fără însă a îndrăzni să le calificăm drept abstracte, animalul şi peisajul, cum a spus-o dl. Ludwig Grote, «devin o unitate cosmică». Dar Marc era conştient, pictînd în această manieră jumătate figurativă, jumătate abstractă, că reprezenta *adevărata realitate.* Simţim aceasta din extraordinara putere de convingere care emană din tablourile sale, lucru pe care, de altfel, l-a afirmat şi el, cu preciziune: «Numai astăzi arta poate fi metafizică, şi va continua să fie. Arta se va elibera de necesităţile şi de dorinţele oamenilor. Nu vom mai picta deci o pădure sau un cal cum ne place nouă, sau cum ni se pare că sînt, ci aşa cum sînt în realitate.» August Macke şi Franz Marc au fost ucişi amin- doi în timpul războiului din 1914: se poate spune că atît unul cît şi celălalt abia începuseră să picteze. Oricum destinul nu le-a îngăduit acea viaţă îndelungată pe care au avut-o Paul Klee şi Wassili Kandinsky. Dar la Macke şi Marc există mai mult decît nişte virtualităţi de abstractizare, cu toate că amîndoi au urmărit destul de rar să realizeze o operă pur abstractă. *Compoziţie de forme colorate* a lui August Macke, care datează din 1914, constituie un excelent exemplu al acestei arte care, înlăturînd subiectul, figura, ca bază a tabloului, le substituie o tratare de forme abstracte în spaţiu, care rezumă încă de pe acum toate cercetările care vor continua pînă astăzi.

Iar Franz Marc, ale cărui animale, impregnate de o religiozitate păgînă şi barbară, se reîntorc, în forma lor, la acele meleaguri de început unde sălăşluiesc zeii şi de unde îşi capătă, la rîndul lor, divinitatea, el reprezintă în acelaşi timp Romantismul german în constanta sa de rasă,

care vădeşte cu atîta violenţă nevoia de a comunica cu lucrurile, precum şi Expresionismul, ca fenomen al epocii, care constituie un fel de eliberare frenetică de toate legăturile; nu atît pentru a reuni tehnicul cu originalul, ci pentru a afirma, la nevoie, în paroxismul strigătului, un individualism pasionat şi intransigent.

Dar ceea ce-i caracterizează în egală măsură pe Macke şi pe Marc este gravitatea excepţională cu care privesc creaţia artistică, profunda puritate, acel sentiment aproape sacerdotal, care este privilegiul artistului şi, în acelaşi timp, misiunea sa redutabilă. Expresionismul a deviat, în convulsiunile dezordinii care a urmat războiului din 1914, principiile primare ale acestor maeştri de la *Blaue Reiter.* El n-a mai regăsit această interiorizare în acelaşi timp tăcută şi dramatică şi a preferat gratuitatea strigătului în sine, pentru violenţa sa, faţă de limbajul sufletului, căci strigătul nu era, la Macke şi la Marc, decît un elan de efuziune pasională. Dar a fost salutar pentru arta abstractă faptul că aceşti doi maeştri, de la care Expresionismul nu va reţine decît un vocabular superficial, au formulat, la origine, legile unei concepţii despre artă care este o estetică şi o etică totodată. Accentul religios cu care şi unul şi celălalt, ca şi Kandinsky de altfel, vorbesc despre artă a dat Abstractizării încă de la început acest caracter de profundă seriozitate, de interioritate meditativă, de interogare a propriului suflet (prin interogarea formelor), de intensificare a eului intelectual şi moral, individualismul, de altfel, ne mai contrazicînd comuniunea, ci dîndu-i chiar acestei comuniuni o culoare mai variată, mai bogată, mai completă.

11 PIET MONDRIAN. « Denaturalizarea fiind unul dintre punctele esenţiale ale progresului uman, este deci de primă importanţă În arta neoplastică. Forţa picturii neoplastice constă în aceea că a demonstrat din punct de vedere plastic necesitatea denatura- lizării. Ea a denaturalizat şi

elementele constitutive şi compoziţia acestora. Aceasta este adevărata raţiune de a fi a picturii cu adevărat abstracte. A denaturaliza înseamnează a abstractiza. Prin abstractizare se ajunge la expresia pur abstractă. A denaturaliza înseamnează a aprofunda. » Dacă citez acest text la începutul unui studiu despre Piet Mondrian şi Neoplasticismul este tocmai pentru că el rezumă în mod excelent şi sub însăşi pana Maestrului – lucru important întrucît uneori discipolii sînt gata să se abată de la cuvîntul său – gîndirea esenţială a unui om care a fost unul dintre cei mai mari gînditori ai artei abstracte sau, cel puţin, unul dintre cei la care voinţa de a stabili legi apare cel mai precis formulată. Mondrian împărtăşeşte această trăsătură cu Theo Van Doesburg şi este interesant de notat că tocmai nişte olandezi, descendenţi ai lui Rembrandt şi Franz Hals, sînt cei care se preocupă mai mult de *codificare*, contrar tradiţiei estetice a ţării lor, foarte străină de asemenea griji. Poate că au resimţit, într-adevăr, că aveau de făcut eforturi mult mai mari decît italienii, de pildă, sau decît francezii, pentru a ajunge la abstractizare, care repugnă naturii rasei lor şi formei sensibilităţii lor, şi au adoptat o poziţie atît de riguros *doctrinară* care să dea predominanţă intelectului.

Se recunoaşte acest intelectualism întrucît ei pretind a proveni din Cubism. Asta probabil deoarece Cubismul era adversarul cel mai declarat al tradiţiei olandeze şi prelungirilor sale, din care a ieşit Mondrian, întrucît maeştrii săi erau Toorop, un simbolist care vădea unele afinităţi cu pictorii Nabişti, Mesdag, peisagist înrudit cu francezii de la Barbizon, şi Sluyters, cel care reprezenta Impresionismul. Pentru un artist în formare aces- 113 tea sînt influenţe interesante, dar nu determinante. Cubismul, dimpotrivă, va fixa la toţi artiştii olandezi, nesiguri de calea care o aveau de urmat, ca Van der Leck, Vantongerloo, Van Does- burg, Mondrian, aspiraţii idealiste şi, în acelaşi timp, voinţa unei tehnici noi.

La toţi aceştia trecerea la abstract se face urmînd procedeul care era, sau cel puţin se pretindea că

este, al Cubiştilor: acel pe care-l vedem în primele opere ale lui Picasso, la Maetzinger, la Mar- coussis: reducţia la geometric a unei figuri concrete, om, peisaj sau natură moartă. Contrar atîtor pictori dornici să *şteargă urmele*, ei păstrează şi propun chiar, ca un exemplu didactic, exemple ale acestei reducţii: cum ar fi celebrele tablouri *Vaca*, al lui Van Doesburg, şi *Copacul* lui Mondrian. Ei credeau atît de mult în etapele acestui proces de abstractizare încît le derulau, ca pe imaginile unui film, care porneşte de la o vacă vie pentru a ajunge la o arhitectură geometrică. Să mai adăugăm că aceşti pictori reflectau şi la chestiuni filozofice, că preocupările lor în acest domeniu nu sînt numai estetice ci şi metafizice şi chiar mistice, ceea ce îi leagă de Nabişti. Cubismul va folosi această bunăvoinţă pentru a trezi în ei *mistica geometricului*, care era latentă şi care, de acum înainte, va descoperi o spiritualitate nouă: aceea a numerelor. Fireşte, Cubismul n-ar fi *determinat* atît de total evoluţia pictorilor amintiţi, dacă această evoluţie n-ar fi fost dinainte dirijată într-un singur sens. O influenţă nu acţionează decît în măsura în care răspunde unei voinţe analoge, latente, virtuale. Unor pictori abstracţi care nu ţin de Cubism şi care nu-şi recunosc nici o legătură cu el, Cubismul le arată totuşi calea, indicînd co s-ar putea face: nu neapărat în direcţia pe care o urmează el însuşi, ci în oricare altă direcţie. El afirma, pentru atîţia artişti care nu-l vor urma pe drumul său, primatul abstractizării care de mult timp nu mai fusese proclamată atît de ferm, atît de decisiv. Pînă în acel moment, pictura urmase o evoluţie ale cărei etape se puteau recunoaşte în înlănţuirea lor necesară. De la

Poussin la Monet 11-au existat, se poate spune, decît nişte variaţiuni. Cubismul însă este o spărtură, o prăpastie deschisă, peste care nu se poate arunca o punte: în privinţa formei, să fim bine înţeleşi, căci în ceea ce priveşte ideea, el este încă *ultimul stadiu* al figurativului, cum am mai spus-o. Şi aceasta se vede cel mai bine în perioada *cubistizantă*, în care Mondrian şi Van Doesburg *geometrizau ceea ce este viu*, cu migală, cu metodă, în loc să abordeze cu deplină independenţă abstractizarea veritabilă.

Pietatea recunoscătoare cu care aceşti pictori îşi arătau fidelitatea faţă de obedienţa cubistă este foarte instructivă în ceea ce priveşte semnificaţia şi aportul mişcării lor. De ce au aderat ei aşa de uşor la Cubism, în loc de a întreprinde imediat cercetările lor realmente abstracte? Deoarece Cubismul reprezenta în acelaşi timp pentru ei două puteri antagoniste, la care au simţit nevoia să se supună: o revoluţie şi o lege. Tocmai pentru eficienţa rupturii produse l-au iubit ei în primul rînd, « căci nu trebuie să uităm că ne aflăm la o cotitură a culturii, la sfîrşitul a tot ceea ce este vechi», scria Mondrian în 1917, într-o epocă în care *De Stijl* se năştea din siajul Cubismului, dar atît de departe, totuşi de el: «*Despărţirea care s-a produs este absolută şi definitivă*». Subliniez această frază pentru că ea rezumă cu exactitate întreaga situaţie. Dar, ca orice revoluţie care nu cunoaşte grabă mai mare decît aceea de a-şi dicta numai- decît legi, pentru a le înlocui pe cele abolite, şi pentru a înlătura orice eventuală nelinişte. Neo- plasticismul – şcoală nouă, căreia revista *De Stijl* îi serveşte drept purtător de cuvînt, —îşi formulează în termeni foarte riguroşi crezul său şi imperativele care-i sînt corolarul. în 1920 Mondrian a stabilit preceptele (ai căror termeni mai importanţi îi vom folosi pentru înţelegerea mişcării colective şi a propriei lui opere), dar abia după nomă ani fondatorii revistei *De Stijl* aveau să ajungă cu toţii la acelaşi ideal. Această proclamaţie precizează cu severitate şi cu exi- 115 genţă lucidă idealurile cu caracter general pe

care Thco Van Doesburg le formulase, încă din 1916, în cartea sa *De Nieuwe Beweging in de schilderkunst*, din care extrasele de mai jos, traduse de dl. Michel Seuphor[x], sint cu adevărat lămuritoare: «Artistul caută universalul în particular. A găsi frumosul nu este altceva decît a descoperi universalul. Acest universal este divinul. A recunoaşte acest divin într-o operă oarecare de artă însemnează a resimţi o emoţie estetică. » Van Doesburg îşi pune atunci problema dacă nu cumva contemplarea formelor geometrice este o revelaţie a divinităţii ; Platon spusese aceasta în mod limpede, şi Evul Mediu aproape tot atît ca Renaşterea, după cum am văzut, continuă demonstraţia, pe plan creştin, a marii lecţii platonice. Van Doesburg îşi spune deci că «ar trebui executată o operă compusă numai din linii orizontale şi verticale, adică o operă compusă din două direcţii universale, care prin variaţiile lor şi prin felul cum sînt orîn- duite — evident această orînduire nu este determinată de mină- sau de creier, ci de emoţie — vor exprima divinul în timpul cel mai scurt şi în modul cel mai direct».

Se vede aici indicarea unei arte religioase non-

figurative, pornind de la ideea aceasta, deosebit de îndreptăţită, că, aşa cum am spus, marile arte religioase nu sînt adesea decît aplicarea unor figuri pe o schemă abstractă. De unde reiese, cu preciziune, că emoţia religioasă nu ia naştere din contemplarea unor figuri reprezentaţionale, ci, dimpotrivă, din ceea ce există pur spiritual în această reprezentare naturalistă, mai mult sau mai puţin stilizată, vreau să spun, din ordinea ritmurilor, a proporţiilor, a formelor pure, care sînt incluse în forma figurativă. Arta religioasă modernă regăsea aici nişte evidenţe care au fost întotdeauna perfect lizibile în arta creştină a Evului Mediu, ca şi în arta musulmană şi anumite forme de artă africană şi oceaniană.
Să mai adăugăm, pentru ca ideea să fie com-

[Y] ***Vart abslrait*, Haeglit, 1950.**

pletă, că dacă influenţa Cubismului asupra acestor Olandezi a fost hotărîtoare, aceea a lui Kandinsky nu a fost mai puţin hotărîtoare şi a împiedicat-o pe prima să fie invadatoare şi tiranică. Graţie influenţei lui Kandinsky, a picturilor sale, şi mai mult, poate, graţie cărţii sale *Das Geistige in der Kunst*, pe care o citeau cu asiduitate, ei chiar au scăpat de Cubism şi şi-au construit o estetică pentru propria lor folosinţă, potrivită cu propriul lor temperament, după preceptele unui artist care, nemărginit de blind şi de sensibil, rămî- nea în permanenţă foarte aproape de viaţa de care cubiştii pretindeau să te îndepărtezi din ce în ce mai mult.

Dar blîndeţea lui Kandinsky şi maleabilitatea lui le lipseau şi *De Stijl* porneşte la drum cu manifeste, care, ca orice manifeste, conţin şi unele părţi greoaie, în ciuda entuziasmului şi a voinţei de universalitate care le vădesc. Există în mişcarea neoplasticistă o bază teoretică prea solidă pentru a nu frîna elanurile. Nimic nu este mai despotic decît puritatea – ceea ce se constată în revoluţii ca şi în estetică. Voinţa de puritate a acestei mişcări e însoţită deci de o anumită intoleranţă, şi fanatismul geometric inspiră, în mare parte, această operaţiune de *denatnrali- zare,* pe care Mondrian o socoteşte necesară şi absolută. « Denaturalizarea fiind unul dintre punctele esenţiale ale progresului uman, ea este deci de primă importanţă în arta neoplastică. Forţa picturii neoplastice constă tocmai în faptul de a fi demonstrat plastic necesitatea denaturalizării.» Această nevoie de a rupe cu natura arată că, între timp, învăţătura lui Kandinsky nu-i mai inspira. În 1920, Mondrian a definit în ce fel o « artă s-a născut» şi a proclamat noi raporturi între om şi natură, care nu sînt încă denatu- ralizarea din 1926, dar care o anunţă [1], şi care conţin

---

1 **Traducerea germană a acestui eseu, *Die neue Gestaltung. Das general Prinzip gleichgewichtiger Gestaltung*, apărea în volumul publicat în 1924 de Albert Langen, la München, sub titlul *Die Neue Gestaltung*, în acelaşi timp cu diverse alte eseuri referitoare la raporturile între arhitectură şi pictură, la aplicarea acestei « *neue Gestaltung* » la muzică şi la teatru, la ideile directoare a unei arhitecturi a viitorului ori la futuriştii imitatori de sunete italieni. Nu e vorba de fapt de a se avea numai o artă nouă, ci şi un om nou, şi de a constitui o artă**

datele unei estetici de importanţă generală, valabilă pentru toate artele, pentru balet şi pentru teatru, pentru muzică şi pentru poezie, in aceeaşi măsură ca şi pentru artele plastice. Ca şi Van Doesburg, Mondrian căuta Divinul în proporţiile abstracte. Este interesant să citim cuvintele sale din acelaşi eseu: «Noi vrem o estetică nouă bazată pe raporturi pure, de linii şi de culori pure, pentru că numai nişte raporturi pure de elemente constructive pure pot năzui la o frumuseţe pură. Astăzi nu numai că frumuseţea pură ne este necesară, dar ea este pentru noi singurul mijloc care manifestă în mod pur forţa universală din orice lucru. Ea este identică cu ceea ce în trecut a primit numele de Divinitate iş care ne este indispensabil nouă, bieţilor oameni, pentru a trăi şi a găsi un echilibru, căci lucrurile în sine ne sînt potrivnice, iar materia cea mai exterioară ne e vrăşmaşă. » Lucrul acesta l-am mai întîlnit şi altădată, în limbajul matematicienilor şi al artiştilor din Renaştere, care credeau că aveau să ajungă la Divin şi să-l exprime în ziua cînd au să descopere legea secretă a proporţiilor şi a ritmurilor care guvernează universul. Fra Luca Pacioli şi Piero della Fran- cesca îl visaseră şi-l urmăriseră pe acest Dumnezeu matematic în tratatele şi tablourile lor. Ei voiau să prindă infinitul în formule matematice şi captau insesizabilul, inexprimabilul în plasa ecuaţiilor. Pentru ei seria lui Fibonacci arăta în mod exact şi suficient ordinea lumii şi era de ajuns s-o înţelegi exact pentru ca orice neclaritate să fie înlăturată. Cu ajutorul raţiunii celei mai pure, adică raţiunea matematică, ei se uneau cu un

Dumnezeu raţional care crease un univers raţional.

La Van Doesburg şi la Mondrian întîlnim, atunci cînd vorbesc de linii pure şi de culori pure, acelaşi accent de veneraţie religioasă intîlnit şi la un Pacioli cînd scrie despre «proporţia divină » sau la un Da Vinci cînd vorbeşte de «secţiunea de aur»,

unică, guvernată de o nouă estetică, una care să fie modul de exprimare al « omului nou ». Se descoperă în aceste eseuri un soi de accent mesianic foarte ciudat, ca şi cum Mondrian se gîndea atunci să aducă oamenilor «bunavestire » a unei concepţii asupra lumii fără precedent.

de « secţiunea divină ». Gîndirea lor sc apropie de aceea a lui Platou şi, dincolo de Platón, de aceea a lui Pitagora. Depăşind trecătorul şi mişcarea, ei pun stăpînire pe universal şi pe etern. Nu ştiu dacă ei au împins foarte departe cultura lor matematică sau dacă au descoperit, doar mulţumită acestui soi de divinaţie magică, care este intuiţia artistului, ceea ce savantul nu izbuteşte să dea la iveală decît străbătînd cale lungă şi înaintînd anevoios şi dialectic. Fireşte, ar fi interesant de ştiut dacă l-au studiat pe Gian Battista Caporali di Peimgia, ilustru comentator al lui Vitruvius, ori *Tratatul Proporţiilor* al lui Albrecht Dürer, sau pe Campanus de Novara, care l-a influenţat atît de mult pe Luca Pacioli sau pe cel mai vechi dintre toţi, adică pe Leonardo da Pisa, care a fost supranumit Fibonacci şi care, primul după arabi, a compus un tratat de algebră şi l-a dedicat lui Michael Scott, celebrul astrolog pe care-l preţuia Frederic al II-lea de Hohenstaufen. Cu Fibonacci ne întoarcem în trecut cu mult înainte de Renaştere, ajungînd la secolul al XIII-lea şi la speculaţiile cele mai îndrăzneţe ale Evului Mediu, în acest moment în care ştiinţa arabă, mistica evreiască şi gîndirea creştină elaborau în comun o adevărată teorie a numerelor, care trece de la platonismul benedictin la meşterii catedralelor.[1] Aceasta este filiera de care se leagă Van Doesburg şi, mai precis, Mondrian. Pentru ei abstractizarea rezidă csenţialmente în raţiune. Ea este o operaţiune a intelectului, căreia însă sensibilitatea

nu-i este străină, căci este inseparabilă de opera de artă; se introduce aici un element de *slăbiciune* umană, care se opune geometrizării absolute.

Cubiştii, la rîndul lor, se proclamă descendenţii «abstractorilor» din Evul Mediu şi din Renaştere sau, cel puţin, comentatorii lor îi socotesc astfel.

---

1 **Şi care trece apoi la alchimişti, cum o demonstrează *Amfiteatrul Eternei înţelepciuni*, pe care Ileinrich Kunra th, cabalist protejat al împăratului Rudolf al II-lea, 119 l-a publicat la Praga în 1598.**

Cei mai interesanţi dintre ei sînt, bineînţeles, cel mai puţin teoreticieni, cei la care partea de instinct depăşeşte voinţa ştiinţifică: Juan Gris, de exemplu, Braque şi Picasso, în prima lui perioadă. Dar ei erau prea preocupaţi de analiza obiectului pentru a-şi îndrepta investigaţiile spre «expresia plastică exactă a echilibrului cosmic », ca să folosim cuvintele lui Mondrian.

Iată cum formulează Piet Mondrian, în 1926, legile acestui Neoplasticism, care este rezultatul cercetărilor sale personale şi voinţa colectivă a lui *De Stijl*, estetică menită să fie aplicată nu numai la crearea operei propriu-zise, ci şi la organizarea artistică a casei şi a oraşului. Aceste cinci legi sînt raţionale şi de ordin strict tehnic, dar găsim aici şi acea mistică a geometricului, de care am vorbit şi, în desfăşurarea legilor propriu-zise, acel accent mesianic care ne-a izbit în *Die Neue Gestaltung.* Într-adevăr, Neoplasti- cismul nu urmăreşte decît să fie « adevărata şi pura manifestare a echilibrului cosmic de care nu ne vom putea despărţi atîta timp cit vom fi oameni».

Iată cele cinci legi aşa cum figurează în textul intitulat *Omul*, *strada*, *oraşul*, care explică într-un mod foarte ciudat toată opera lui Piet Mondrian, atît opera anterioară acestei date, cît şi cea care a rezultat după aceea, pînă la *Victory Boogy-W oogy* din perioada new-yorkeză şi pînă la moartea artistului, survenită în 1944, toată această operă mărturisind, de fapt, o admirabilă unitate, o voinţă perfect şi armonios dezvoltată.

1. Mijlocul plastic trebuie să fie planul sau prisma dreptunghiulară de culoare primară (roşu, albastru şi galben) şi de non-culoarc (alb, negru

şi gri). în arhitectură spaţiul gol reprezintă non-culoarea, materia poate să reprezinte culoarea.

2. Este necesară echivalenţa mijloacelor plastice. De dimensiuni şi culori diferite, ele vor avea însă aceeaşi valoare. în general echilibrul se bazează pe o mare suprafaţă de non-culoare şi o suprafaţă mai mică de culoare sau de materie.

3. Dualitatea opoziţiei într-un mijloc plastic este

cerută la fel şi în compoziţie.

4. Echilibrul constant este obţinut prin raportul de poziţie şi exprimat de linia dreaptă (limită a mijlocului plastic) în opoziţia sa principală.

5. Echilibrul care neutralizează şi anulează mijloacele plastice este realizat prin raporturile de proporţie în care sînt plasate şi care produc ritmul viu.

Această dorinţă înfrigurată de puritate îl duce pe Mondrian la o formă de artă care pare destul de inumană: inumană, cel puţin, din punctul de vedere al gîndirii occidentale, căci arta musulmană, dimpotrivă, este foarte aproape în demersurile şi în rezultatele sale de preceptele lui *De Stijl*. Căci ducîndu-şi teoriile pînă la capăt a izbutit Mondrian să se separe de Cubism şi să ajungă la abstractizarea propriu-zisă. Nu avem de gînd să indicăm cu exactitate momentul după care Mondrian a încetat să mai fie cubist pentru a deveni cu adevărat abstracţionist, întrucît eu cred că şi atunci cînd era credincios cubismului era tot abstracţionist. Căci compoziţiile sale din 1913 şi 1914 sînt picturi abstracte, nu pînze cubiste, şi dacă dreptunghiul şi linia dreaptă au eliminat progresiv din tablourile sale rarele curbe care mai întîrziau prin pictura lui la această dată, ele constituiau încă de la primele sale opere nonfigurative clementul .fundamental al compoziţiei, ce va adopta în curînd acea puritate riguroasă şi intransigentă pe care o îndrăgim.

O îndrăgim pentru că ea corespunde în primul rînd caracterului atît de nobil al aceluia care a fost un veritabil ascet al picturii, care nu admitea nici o concesie, care a continuat, fără încetare, într-un climat de neînţelegere şi sarcasm, chiar înainte ca talentul său să fi obţinut succesul şi gloria pe care le merita, să le aplice cu răbdare şi stăruinţă. Sînt încredinţat că din arhitecturile sale netede, liniştite şi intense el a izbutit să extragă acea bucurie senină şi luminoasă, că a obţinut de la ele acea pace a sufletului şi a minţii pe care ne-o dăruiesc şi nouă tablourile sale lipsite de dramatism. Nu spun însă lipsite de emoţie, căci trebuie să fii insensibil ca să nu

percepi vibraţiile acestei arte atît de secrete, să nu simţi cîtă imobilitate rămîne încă în suspensie în grilele sale orizontale şi verticale, care prind între ele albul puternic al fondului, dreptunghiuri colorate.

Mi se pare că discipolii lui au exagerat valoarea matematică a operelor sale, descompunînd unele dintre ele în elementele lor matematice. Operaţia este foarte interesantă. Se cuvenea să se facă, dar nu trebuie insistat asupra ei şi eu prefer să consider un tablou al lui Mondrian mai degrabă ca un lucru viu decît sub aspectul unei versiuni plastice a unei teoreme geometrice. Ceea ce voia să spună Mondrian cînd vorbea despre « frumuseţea pură » opera sa ne-o lămureşte cu o deosebită elocvenţă. Se pot face cele mai ingenioase calcule pe disecarea unei pînze sau a alteia şi ar fi deosebit de preţios, chiar, dacă această analiză ar fi făcută de un geometru sau de un matematician de meserie. Operaţiunea se va face într-o zi, sînt sigur, şi vreun student, care va fi în acelaşi timp şi estetician şi savant, se va servi de ea pentru un frumos subiect de teză. În adevăr, ce poate fi mai seducător decît să compari unul sau altul dintre tablourile sale cu *dreptunghiul care creşte*[1] al matematicienilor, aşa cum îl prezintă dl. Matila Ghyka, de exemplu, şi să arăţi în ce măsură dreptunghiul care creşte

> dovedeşte seria fracţionară a lui Fibonaeci; cum derivă el din spirala cu pulsaţie cuadrantală, pe care natura o materializează, în altfel, în linia de formare a anumitor cochilii...

Dar adevărul asupra căruia se cuvine să insistăm este că rigoarea aceasta, pe care o constatăm în tablourile lui Mondrian, nu este niciodată îndărătnică. Am folosit cuvîntul *fanatism* în ceea ce-l priveşte, dar aş vrea să adaug numaidecît, cu condiţia ca aceste două cuvinte să nu se excludă, că era vorba de un *fanatism binevoitor*. Şi trebuie, mai ales, să nu comitem confuzia radicală între Mondrian-scriitorul şi

---

1 **„Plecînd de la orice fel de dreptunghi iniţial, chiar şi un dreptunghi din cale afară de plat, compus dintr-uii simplu segment de dreaptă, şi suprapunîndu-l la infinit un pătrat pe latură mare a dreptunghiurilor obţinute în mod progresiv, se produce un dreptunghi în creştere şi al cărui modul tinde foarte rapid către 00.”**

Mondrian-pictorul. Primul, fireşte, a statornicit legi de fier, dar nu sînt sigur că al doilea s-a străduit întotdeauna să asculte de aceste legi. Să nu uităm că un pictor este înainte de orice pictor, chiar şi atunci cînd elaborează o doctrină estetică. Adevărata măreţie a lui Mondrian stă tocmai în faptul de a nu-şi fi considerat tablourile drept simple demonstraţii ale principiilor sale. Vreau să spun că a aplicat teoriile sale la opera sa şi nu opera la teoriile sale, şi tocmai de aceea ea rămîne vie... plină chiar de o viaţă fericită şi veselă, ceea ce nu se întîmplă cu picturile doctrinare. Voi spune totodată că fecunditatea acestei opere, atît de autentică încît a fecundat şi opera altor pictori, provine mai degrabă din contemplarea tablourilor decît din meditaţia asupra scrierilor sale. Artiştii care vădesc cel mai limpede influenţa lui, ca Geer van Velde, de exemplu, un «clasic» al artei abstracte, după cum fratele său Bram este un « clasic » al barocului, au primit influenţa sa ca pe un element de eliberare şi nu ca pe o doctrină tiranică. Dar alături de ceea ce era transmisibil la el există şi un element incomunicabil, pentru că Mondrian era esenţialmente individual şi subiectiv. Opera sa ne apare din ce în ce mai independentă de substratul ei teoretic şi insistîndu-se prea mult asupra acestuia s-ar pierde din vedere calităţile de prospeţime şi de sensibilitate, care, pe măsură ce opera se dezvoltă, devin **123** din ce în ce mai evidente. Ea izbuteşte sa devină chiar o bucurie pentru ochi, în ultimele compoziţii din perioada new-yorkeză. Această perpetuă înnoire pare aproape paradoxală, căci Mondrian nu schimbă nimic nici din tehnica şi nici din estetica sa, întrucît pentru el lucrurile apar ca un adevăr, şi adevărul rămîne nestrămutat. Dar acest adevăr se poate formula în litanii care sînt nişte variaţiuni (în sensul în care vorbim de variaţiuni muzicale), chiar mai bine decît În repetarea unei fraze. Nici o nelinişte, deci, nici o abatere cînd e vorba de străbătut o cale sau alta, din ziua în care Mondrian a descoperit «legea ».

Nu legea pe care o traducea în cuvintele savante ale preceptelor neoplasticismului, ci o lege superioară acesteia: o lege umană. Umană în sensul

că ea se leagă de o anumită cinestezie: sentimentul liniştii, al fericirii pe care-l încercăm în prezenţa compoziţiilor lui Mondrian este, în primul rînd, o stare cinestezică, un simţămînt de bunăstare fizică. Ba voi spune chiar mai mult: în opera sa sufletul intră în joc încă de la început, de vreme ce este vorba de a se ajunge la Divin. în această privinţă Mondrian reconstituie o spiritualitate a formelor într-o mistică numerică. Nimic mai greşit decît să i se atribuie dorinţa de a se conforma unei scheme doctrinare a proporţiilor, sub pretext că ele ar însemna « frumuseţea ». Frumuseţea la el rămîne spirituală şi legată mai mult de suflet decît de raţionament. Ea nu se naşte din numere, chiar dacă numerele sînt cele care o exprimă.
Nici un discipol, oricît de atent ar fi el, n-ar putea, conform unor planuri, să refacă tablourile lui Mondrian, nici să-i repete desăvîrşirea. Tablourile sale, prin urmare, nu sînt construite pe nişte calcule, iar faptul că ele corespund acestor calcule nu dovedeşte nimic. Cred, de altfel, că în acest domeniu, Mondrian a mers, urmînd calea intuiţiei sale, mai departe decît au mers matematicienii pe drumurile lor ştiinţifice. A considera opera sa altfel decît ca pe ceva viu, asemuind-o cu nu ştiu ce obiect, echivalează cu a te condamna să nu pătrunzi niciodată în ea. Să ne facem deci supli pentru a putea pătrunde în acest univers de grile, 124
a cărui proprietate esenţială, contrar a ceea ce s-ar putea crede, este extraordinara sa *elasticitate.*

WASS1LI KAiNDINSKY. Dorinţa care exista la Kandinsky de a exprima elementele cele mai rare şi cele mai precise ale acestei *transfigurări a spiritului*, care rezumă întreaga sa pictură, nu putea să se mulţumească cu mijloacele pe care le oferă arta figurativă. Sentimentul sacrului, care-l însufleţea, nu admitea reprezentarea naturalistă, după cum n-o admiteau pictorii bizantini, care, chiar în descrierile *realului* – cu resursele realului—, făceau convingătoare prezenţa şi eficacitatea

supranaturalului. înrudirea artei sale, chiar aşa de abstractă cum este, cu icoanele ruseşti, dovedeşte în ce măsură aceste icoane, deşi figurative, conţin şi exprimă abstractizarea. Arta medievală – şi în Rusia arta medievală s-a prelungit în timp atît de mult îneît ea continuă să-i inspire chiar pe pictorii religioşi moderni şi într-o oarecare măsură chiar arta ţărănească – se slujeşte de figura umană mai mult pentru valoarea ei simbolică, pentru puterea ei aluzivă şi alegorică decît pentru puterea ei pur reprezen- taţională: omul, ca şi animalul, ca şi arborele, este un *semn* într-o estetică în care nu se consideră ca scop justificabil şi nobil numai grija de a reproduce vizibilul. Invizibilul îl preocupă pe «primitiv» şi pe arhaic: pentru ei, forma este chemarea imaginaţiei spre altceva. Portretul, aşa cum îl înţelegem noi, natura moartă, peisajul, sînt de neînţeles pentru chinezi, pentru ocea- nieni, pentru negri, care nu-şi vor închipui niciodată că fidelitatea fotografică, nici chiar dorinţa de a fixa o emoţie, o senzaţie, ar putea să fie scopul cel mai înalt al artei. Orice artă este religioasă pentru un om profund religios, cum este primitivul. Ea este, tot astfel, şi pentru Kandinsky, care, bineînţeles, nu este un primitiv, dar care păstrează în el, gravitatea şi respectul fierarilor din Minusinsk, pioşenia nomazilor sciţi în faţa misterelor elementelor şi a vieţii.

Toii aceştia simţeau că numai o artă abstractă era capabilă să exprime gîndurile şi sentimentele lor faţă de orînduirea lumii. În momentele sale de supremă gravitate, imaginaţia lui Kandinsky ajunge pînă la cele mai vechi şi mai obscure mitologii. La cele siberiene, mai întîi, apoi la cele ale Chinei arhaice, care făcea vaste schimburi de forme plastice cu Siberia. El regăseşte în acordurile sale de negru şi de brun rezonanţele ascunse ale acordurilor magice din epocile Ceang şi Ciu, iar în tablourile cele mai « gratuite » în aparenţă, din ultima epocă pariziană, cele din ultimii zece ani care au precedat moartea sa, între 1934 şi 1944, el descoperă în mod misterios sensul unei întregi cosmologii care nu se explicitează, desigur, rămînînd subiacentă, dar

care ne face să ne gîndim la cea a aztecilor şi a seminţiei maori.

Nimic mai puţin *sofisticat*, în această privinţă, decît arta lui Kadinsky. De asemenea, nimic mai puţin *literar*, şi cît de frumos ne apare faptul că orice literatură este absentă în tablourile sale unde totul e poezie 1 Nici o iniţiere nu este necesară pentru a pătrunde aceste tablouri, în afară de acea a perfectei disponibilităţi şi a unui fel de *corespondenţă* poetică. Raţionamentul nu oferă nici un fel de cheie, şi nici apelul la matematici* sau la geometrie. Universul lui Kandinsky este un univers sensibil, conceput pentru bucuria ochilor şi a simţului tactil, care ar vrea să guste rafinamentul extrem al unei pete de culoare, care are cînd consistenţa îngheţată a lacului, cînd un uşor frotiu pe pînza goală. Abstractizarea, aici, este opera sensibilităţii şi nu a inteligenţei. Ea este rezultatul elanului, nu al calcului. Pentru Kandinsky, de îndată ce a renunţat la arta figurativă, abstractizarea este condusă de imaginaţie şi răspunde uimi soi de imperativ biologic. Chiar în perioadele sale figurative, chiar cînd picta peisajele sale *fauves*, strălucind de o barbară somptuozitate orientală, sau cînd interpreta, în guaşele sale pe un fond negru, cu o tuşă ce o anunţa pe cea din anii «abstracţi», peisajele olandeze 126 sau germane, se presimţea la el dorinţa de a se elibera de aceste forme limitative şi e uşor chiar să presupunem la unele dintre pînzele sale schema virtualităţii abstracte, care, probabil în mod inconştient, se afla închisă în ele.

Trecerea de la perioada figurativă la cea abstractă, care începe din 1910, se face într-un chip foarte ciudat, care nu aminteşte cu nimic pe cea a lui Mondrian şi nici pe cea a Cubiştilor. Se vede foarte bine cum Cezanne-ii executaţi în Gar- danne au dat naştere la *Huerta de Ebro* a lui Picasso sau la casele din Collioure ale lui Derain. Pe cînd Kandinsky nu caută o simplificare a formei: el fuge de definiţia care ucide. Niciodată n-a intenţionat să *schematizeze* peisajul sau personajele; dimpotrivă el eliberează din forma precară şi limitată întreaga facultate

emoţională a acestui ansamblu de volume şi de culori pe care-l prezintă această formă. în această disociere a materiei care se produce în interiorul tablourilor sale figurative chiar, cum sînt *Crinolinele*, care datează de la începutul lui 1900, sau Rothenburg, din 1902, se întîlneşte sentimentul faustian al lui: « *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* ». Vreau să spun că trecerea la abstractizarea pură nu are la Kandinsky semnificaţia unei conversiuni, ci, dimpotrivă, pe aceea a unei intenţionalităţi pentru care toate operele figurative anterioare anului 1910 nu erau decît etape pregătitoare. Cu alte cuvinte Kandinsky, după părerea mea, a fost întotdeauna abstract, chiar şi în perioada în care el se supunea tradiţiei figurative. Aşadar la el are loc nu o iluminare, ci o maturizare, o elaborare, o perfecţionare interioară a sentimentului şi o concentrare a intensităţii creatoare în constituirea mediului, a tehnicii, în slujba acestei imaginaţii exigente şi a acestei iubiri înflăcărate pentru formă şi pentru culoare, care revendica pentru formă şi culoare meritul suprem al purităţii, autonomia, eliberarea « subiectului » de legile tiranice.

Arta populară, de natură mai degrabă orientală, cu violentele sale împestriţări, cu dragostea pentru culoarea în sine, care face ca in limba rusă acelaşi cuvînt să însemneze culoarea cea mai izbitoare, *roşul)* dar şi noţiunea de *frumos*, l-a marcat puternic, deşi el s-a îndepărtat de ea cu promptitudine şi cu toate că o înclinaţie pentru o anumită ornamentaţie barbară nu l-a părăsit niciodată.

Artă de expansiune, ea se întîlneşte, în constituantele personalităţii sale, cu gravitatea vechilor aurari ai stepei, cu hieratismul meşterilor din Novgorod şi al «primitivilor» care-l precedaseră. Kandinsky a spus într-o zi că arta populară l-a dezamăgit prin lipsa ei de « mister ». El surprindea misterul în acele icoane afumate de tămîie, în ale căror vopseluri peisaje de vis ori figuri în formă de floare apăreau şi dispăreau. Epoca lui *Blaue Reiter*, care asistase la desfăşurarea tumultuoasă a Expresionismului german,

mai avea încă tangenţe cu arta populară, dar ea îşi căpătase această mare forţă de mister care va stăpîni apoi în toată opera lui Kandinsky. Să nu uităm însă că el a scris: « într-un tablou, forţa culorilor trebuie să-l atragă puternic pe privitor, şi în acelaşi timp să disimuleze conţinutul profund » | Trebuie să-l cunoşti pe Kandinsky pentru a înţelege tot ce însemnează fraza de mai sus: declaraţia era valabilă în epoca în care scria *Despre Spiritual in Artă*, adică în 1910, epocă în care apăreau primele picturi strict abstracte; dar a devenit şi mai valabilă mai tîrziu. Această frază este una dintre cheile care ne permit să mergem mai departe în înţelegerea esteticii sale.

Nu avem răgazul s-o comentăm aici, dar se cuvine ca atenţia cititorului să se oprească asupra unei formule, căreia nu trebuie să i se dea o semnificaţie excesivă, dar care trebuie să ne servească de ghid în contemplarea şi în interpretarea operelor lui Kandinsky.

Kandinsky a scris adesea despre sine însuşi şi confidenţele pe care ni le-a făcut atunci lumi-

[1] în *Uber das Geistige in der Kunst*, operă în acelaşi timp tehnică, estetică şi metafizică, publicată în 1911, la Munchen de Piper Yerlag.

nează în mod miraculos anumite aspecte enigmatice ale picturii sale sau confirmă sentimentul pe care ni l-a inspirat. Acest soi de pirotehnie împestriţată care există în tablourile sale se explică în parte prin dragostea înflăcărată pe care o avea, încă din copilărie, pentru culoare. «Primele culori care mi-au produs o impresie puternică au fost verdele pur şi intens, albul, roşul-carmin, negrul şi galbenul-ocru. Amintirea aceasta o am de cînd aveam trei ani. »[1] El adoră culorile pe calul său de lemn, pe cutiile galbene de scrisori, de la colţurile străzilor, în apusul soarelui care scaldă în roşu acoperişurile din Moscova, unde s-a născut, în 1866. «A reda această

1 ***Regard sur le passé*. Traducere de Gábriellé Buffet- Picabia. Acest volum foarte remarcabil şi foarte important pentru cunoaşterea personalităţii şi a artei lui Wassili 129 Kandinsky a fost editat de galeria René Drouin in 1946.**

oră mi se părea cea mai mare mulţumire dar şi cea mai greu de realizat vreodată pentru un artist. » Se pare că în subtextul multor tablouri abstracte ale lui Kandinsky – el debutase ca şi cea mai mare parte a pictorilor din această vreme cu opere figurative – se regăseşte ceva din acest apus de soare moscovit descris de el. De altfel, această trăsătură este cea care-l face pe Kandinsky să rămînă atît de sensibil, atît de apropiat de arta populară însăşi. Arta sa este hrănită de natură, ea rămîne pe deplin impregnată de senzaţia şi de emoţia originală. « A trebuit, mărturiseşte Kandinsky, să treacă mulţi ani ca sentimentul şi reflecţiunea să mă ducă la această simplă concluzie, că scopurile precum şi mijloacele artei şi ale naturii sînt diferite din punct de vedere organic şi logic, dar că sînt deopotrivă de mari şi puternice. Această concluzie, atît de simplă şi de naturală, care conduce acum opera mea, mă scuteşte de grija inutilă pentru inutilitatea unui scop pe care mi-l impuneam fără să-l pot atinge. Ea a înlăturat frămîntarea mea şi mi-a ridicat bucuria Artei şi a Naturii pînă la regiunile seninătăţii complete. De atunci am putut să mă bucur întru totul de aceste două elemente vitale. La o asemenea bucurie adaug un sentiment timid de recunoştinţă. »[1]

Cei care confundă *abstractul* cu *intelectualul*, ca urmare a unei confuzii foarte frecvente, din nefericire, nu recunosc în operele lui Kandinsky, cum e şi firesc, ceea ce au ele mai profund şi chiar mai pitoresc. Departe de a fi nişte scheme raţionale, compoziţiile sale – care nu sînt nici portrete, nici naturi moarte, nici peisaje, conţin şi degajă aceeaşi calitate de emoţie obiectivă pe care poate s-o resimtă pictorul figurativ cînd pictează cutare portret, cutare natură moartă ori cutare peisaj.. Vreau să spun că dacă W. Kandinsky a încetat foarte repede de a fi pictorul care-şi instalează şevaletul în faţa unui motiv, el a avut întotdeauna în faţa ochilor minţii o anumită *stare* a naturii, pe care ne-o reprezintă. Spun stare şi nu fragment sau porţiune, prin analogie cu *stările* unei

gravuri. între percepţia naturalistă, sau imaginaţia obiectivă, şi realizarea unui tablou se stabileşte pentru Kandinsky o anumită elaborare care operează asupra acestei imagini obiective, o transformă, o transpune şi, pînă la urmă, dă naştere tabloului pe care-l vedem. Această elaborare nu are nimic comun cu cea care se produce în anumite pînze ale lui Mondrian sau Van Doesburg. Acestora le-a plăcut uneori să definească geneza cutărui sau cutărui tablou, de la obiectul naturalist şi pînă la forma abstractă. Este ceea ce Van Doesburg numeşte *transfigurarea estetică a unui obiect.* El însuşi dă ca exemplu pentru această «transfigurare», în cartea sa *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*, diferitele etape care duc la reprezentarea fotografică a unei vaci pînă la compoziţia abstractă în care această vacă este punctul de plecare. Din nefericire aici este vorba de o operaţiune de analiză, de stilizare, de simplificare, care dă la iveală cercetările Cubiştilor mai degrabă decît pe acelea ale artiştilor propriu-zişi non-figurativi şi se înţelege cum şcoala olandeză de artă abstractă, la începuturile ei, a putut să-şi afirme cu Mondrian şi cu Van Doesburg o ascendenţă cubistă.

La Kandinsky lucrurile se petrec cu totul altfel şi, totuşi, operei sale se cuvine să i se aplice această expresie de *transfigurare estetică a realului*, pentru că aici e vorba de cu totul altceva decît de procesul abstractizării operînd asupra unei imagini naturaliste. Raporturile lui Kandinsky cu obiectul au fost dramatice, pînă în momentul cînd el a depăşit obiectul, a dominat această înrîurire a obiectului asupra artistului. într-o zi, ne spune el, «am ştiut în mod precis că „Obiectele" dăunează picturii inele». în ziua aceea, aşadar, s-a produs acest eveniment capital, care a jucat un rol determinant în viaţa acestui pictor şi care trebuia raportat aici aşa cum l-a povestit el însuşi, căci are o importanţă istorică nu numai pentru evoluţia operei lui Kandinsky, ci şi pentru întreg destinul viitor al picturii *abstracte*, căreia Kandinsky i-a fost un mare premergător. « Era în amurg, mă întorceam acasă ducînd cutia de culori, după ce lucrasem la un studiu, cufundat încă în visele mele şi în amintirea lucrului pe care-l făcusem, cînd,

deodată, văzui pe perete un tablou de o extraordinară frumuseţe, strălucind de o lumină interioară. Am rămas împietrit, apoi m-am apropiat de acest tablou-rebus, la care nu vedeam decît forme şi culori şi al cărui înţeles îmi rămînea de nepătruns. Am găsit iute cheia rebusului: era un tablou al meu agăţat invers pe perete. A doua zi, la lumină, am încercat să regăsesc impresia din ajun, dar n-am reuşit decît pe jumătate. Chiar şi pe „dos" regăseam mereu „Obiectul" şi apoi mai lipsea şi lumina aceea crepusculară. »[1]

Se ştie că pictorii au obiceiul de a-şi întoarce tablourile pentru a încerca să vadă dacă, şi cu capul în jos, rezistă. Nu numai pictorii abstracţi: chiar şi Poussin trebuie s-o fi făcut-o. Căci unitatea şi echilibrul tabloului sînt lucruri formale,

1 ***Rückblicke*, 1913, Verlag Der Sturm, Berlin.**

care nu depind de subiect, fie el figurativ sau nu. înainte de toate un tablou este o construcţie de volume şi de culori, o combinare de proporţii şi de ritmuri şi, de aceea, oricare ar fi anecdotica lui, există ceva abstract. Dar din ziua în care Kandinsky a constatat că « Obiectul » era obstacolul acestei multitudini de metamorfoze al căror teren putea să fie tabloul, la amintirea a ceea ce s-a petrecut în ajun, marea sa preocupare a fost de a şti *prin ce* să înlocuiască « *Obiectul* ». Problemă majoră, problemă de primă importanţă, care preocupă, mai mult decît oricare altul, pe pictorul abstract. Adoptarea unui soi de « pictură ornamentală» putea să fie rezultatul excluderii Obiectului, dar această pictură ornamentală îl înfricoşa pe Kandinsky: « Inexpresiva aparenţă de existenţă a formelor stilizate nu putea decît să mă înspăimînte ». Să adăugăm că în această epocă pictura abstractă abia era la începuturile sale şi rătăcea încă pe drumuri necunoscute. Se schiţau teorii, dar nimic nu-i repugna mai mult lui Kandinsky decît teoriile. În timp ce felurite estetici încercau să se fundamenteze pe sisteme şi principii, Kandinsky continua cercetările sale asupra *tabloului fără subiect*, despre care vorbeşte în prima sa Autobiografie, publicată în Germania în 1913, din care am citat unele pasaje | În ediţia rusă a acestei autobiografii, care a apărut la Moscova, cinci ani mai tîrziu [1], Kandinsky a şi precizat şi definit principiile unei arte non-obiective. Dar în cea mai importantă lucrare teoretică a sa *(Regard sur le Passé* fiind mai degrabă autobiografică, deşi găsim în ea toate rădăcinile esteticii sale ulterioare şi ideile care au guvernat evoluţia artei sale), aşadar în *Uber das Geistige in der Kunst*[2], care a precedat cu doi ani publicarea

1 ***Stupenie,* 1918, Narkompres, Moscova.**
2 ***Uber das Geistige in der Kunst,* 1911, Piper Verlag, München.**

autobiografiei sale, descoperim toate resorturile care au dirijat în acelaşi timp, în mod

hotărît, strîns unite unele cu altele, etica şi estetica acestui pictor.

Pentru Kandinsky, aşadar, există şi problema unei etici. Chiar titlul, *Despre Spiritual în artă*, arată acest lucru, şi pe bună dreptate Carola Giedion-Welckner a recunoscut în pictura lui Kandinsky o *expresie a universalităţii spirituale* | Nu voi spune că pictorul nostru nu are încredere în geometria care stabilea raporturile primilor Cubişti cu obiectul şi care le inspira Abstracţilor prima lor stilizare a universului: să ne amintim de importanţa care o are geometria la Kupka, bunăoară, şi de devotamentul nemărginit pe care i-l păstra Mondrian. Kandinsky, dimpotrivă, refuză « formele la care se ajunge pe căi logice », pentru a nu le accepta decît pe cele generate de un «impuls interior» şi provenind din sensibilitatea sa. «Acţionînd asupra sensibilităţii, arta nu poate acţiona decît prin sensibilitate. Chiar plecîndu-se de la proporţiile cele mai exacte, folosindu-se măsuri şi greutăţi din cele mai precise, nici calculul, nici rigoarea deducţiilor nu dau niciodată rezultatul corect. Asemenea proporţii nu se obţin prin calcul şi asemenea balanţe nu există. Balanţe şi proporţii nu se găsesc în afara artistului, ci înlăuntrul său.»[2] încă din această epocă Artistul denunţă pericolul care ameninţă stilizarea, geometrizarea formelor, care din această pricină riscă « să fie prea puţin deosebite, la prima vedere, de o cravată sau de un covor ». Noţiunea sa despre abstractizare nu are deci nici o legătură cu conceptul abstract al artei care porneşte de la musulmani, suma artei Islamului fiind, în deplina sa realizare, covorul. Într-un cuvînt, Kandinsky înlătură orice abstractizare intelectuală – sau intelectualistă – pentru a nu reţine decît abstractizarea

sensibilă: ceea ce este cu totul altceva; iar examinarea operei pictorului în dezvoltarea sa istorică arată în ce măsură Kandinsky va rămîne toată viaţa credincios

[1] Pictura lui Kandinsky, expresie a universalităţii spirituale, în Art d'aujourd'hui nr. 6, ianuarie, 1950.

 [2] Uber das Geistige in der Kunst.

acestei idei, care pentru el era o lege estetică şi etică totodată, Ce poate fi mai opus unui covor, de exemplu, decît tabloul intitulat *Conglomerat*, care datează din 1943, deşi această operă ar putea prea bine să ne facă să înţelegem cum ar arăta un covor compus de Kandinsky.

Studiind principiile exprimate în *Das Geistige.* .. d-na Giedion-Welckner scria: « Aici nu este vorba de o nouă manieră de a picta, ci de o răsturnare totală în modul de a concepe arta şi viaţa ». Ea vede aici, pe bună dreptate: « o confesiune filozofică şi aproape religioasă în puterea şi realitatea unei vieţi emotive care nu putea să exprime decît o estetică nouă, un limbaj de forme care-i corespunde. « Limbaj atît de nou, atît de uimitor, de răscolitor şi îmbogăţit cu atîtea inovaţii în timpul celor treizeci şi cinci de ani care despart prima operă a lui Kandinsky – care datează din 1910 – de ultimele sale opere, cum ar fi *Elan domolit* (1944), *Acord reciproc* (1943) sau *Legătura verde* (1944), încît rămînem uimiţi de această reîntinerire inepuizabilă a inspiraţiei sale: pînzele « din ultima sa perioadă pariziană » stau mărturie. Niciodată, de fapt, arta lui Kandinsky n-a dovedit atîta fantezie, invenţie, *uşurinţă.* (Dacă vorbesc de uşurinţă aici, o fac în sensul pe care Nietzsche îl atribuia acestui cuvînt, pentru a-l opune, biruitor, « spiritului greoi ».) Aceste picturi radiind şi strălucind de «spirit» traduc perfect mesajul lui Kandinsky, aşa cum l-a formulat el în poemele sale, în scrierile sale didactice sau autobiografice \ cu o precizie plină de delicateţe şi de nuanţe, cu o

emoţie vibrînd de dragoste. Căci dragostea este una dintre cheile esteticii acestui pictor şi, cred eu, cea mai importantă. Dragoste pentru culoarea în sine, pentru valoarea evocatoare a formei. Dragoste pentru paleta care « este adesea ea însăşi o operă mai

frumoasă docil oricare alta. » Kandinsky povesteşte că i s-a întîmplat să rămînă ceasuri întregi în contemplarea acestei palete. « Mi se părea că sufletul viu al culorilor emitea o chemare muzicală, cînd inflexibila voinţă a penelului le smulgea o parte din viaţă. Auzeam uneori şoaptele culorilor care se amestecau: era ca o experienţă misterioasă pe care aş fi surprins-o în misterioasa oficină a alchimistului... în mijlocul paletei trăieşte lumea extraordinară a reziduului de culori folosite care vagabondează departe de sursa lor şi care se materializează în chip util pe pînză. Este o lume născută din opera ce-a fost pictată, care s-a alcătuit din întîmplare, fără intenţie, din ochii misterioşi ai artistului, care au dezlănţuit forţe străine de opera sa. Şi le datorez multă recunoştinţă acestor întîmplări: ele m-au învăţat mult mai mult decît au făcut-o maeştrii şi profesorii...» [1] Este uşor să descoperi în tablourile lui Kandinsky, chiar şi atunci cînd nu eşti avertizat de către pictor, strania magie care operează şi care, ajutată de întîmplările exterioare, în măsura în care acestea se acordă cu voinţa formelor care acţionează în acel moment, construieşte o pînză surprinzătoare prin rigoarea şi, în acelaşi timp, prin elocotitoarea ei libertate. Cum se face oare că aceste două forţe, altfel contradictorii şi antagoniste, s-au unit aici şi şi-au armonizat acţiunile lor într-o manieră atît de strălucită?

Aceasta, socotesc eu, se întîmplă din pricină că arta lui Kandinsky este, mai întîi, o artă de intuiţie şi numai după aceea o artă de reflecţie. în sfîrşit, artă a libertăţii absolute în ceea ce priveşte tehnica şi ideea. « Fiecare operă dă naştere unei noi tehnici, aşa cum cosmosul a dat naştere, din catastrofă în catastrofă, unei simfonii produse de vacarmul haotic al elementelor cosmice, care se cheamă muzica sferelor. A crea o operă însemnează a crea o lume. Şi astfel această des-

1 **Una dintre scrierile didactice cele mai importante este *Punkt, Linie, Fläche,* publicată de *BauhausbiXcher* de către Bauhaus din Dessau, la editorul Albert Langen din München, în 1926. Nu ştiu dacă a fost tradusă în franţuzeşte.**

[1] ***Regard sur le Passe*ţ p. 23.**

coperire a culorilor pe paletă, sau chiar în tuburile lor, care seamănă incontestabil cu nişte făpturi vii, înzestrate cu suflet, a căror putere ascunsă izbucneşte şi se manifestă în acţiunea impusă de artist, s-a tradus pentru mine în experienţe spirituale. »[1]

Să reţinem acest cuvînt profund revelator: totul ţinteşte, la Kandinsky, spre o experienţă spirituală: chiar şi manifestarea materiei brute, chiar şi şocul culorii. Spiritual şi nu intelectual: să nu uităm aceasta. Pentru el totul rămîne experienţă, *ErlebniSy* şi tot ce nu devine *Erlebnis* pentru el pur şi simplu nu *există*. Am vorbit despre tratate didactice: acela care demonstrează cum se trece de la punct şi de la linie la suprafaţă este singurul care merită, într-adevăr, această calificare; celelalte sînt mai degrabă priviri asupra sufletului şi evoluţiei spirituale ale individului decît nişte reţete de meserie. Didactic, da, dar niciodată teoretic; această trăsătură le dă marea lor forţă şi considerabila lor valoare. Un «tratat» e cel mai adesea o ocazie pentru artist de a-şi justifica opera sau de a o explica. Kandinsky nu-şi propune decît să ne introducă, în mod confidenţial, în geneza individualităţii sale de om şi de artist, vorbindu-ne în acelaşi timp despre viaţa sa religioasă, despre adevărul său filozofic şi despre noţiunea sa de Crist. Toate acestea în viaţă, prin viaţă şi pentru viaţă. « Simţeam din ce în ce mai precis că nimic nu se face în arta după Formulă, ci că dorinţa interioară sau subiectul este cel care determină în mod imperios formula. O nouă etapă pe această cale, despre care mi-e ruşine să constat că mi-a trebuit atîta timp s-o depăşesc, a fost de a soluţiona problema artei bazate exclusiv pe cerinţe interioare care, în fiecare clipă, răstoarnă ansamblul de reguli şi de frontiere cunoscute. »

Tablourile lui Kandinsky nu sînt deci demonstraţii, şi nici teoreme: nu trebuie să căutăm aici nici vreo geometrie, nici vreo matematică, ci doar o atmosferă. Kandinsky a spus într-o zi că

[1] ***Regard sur le Passe*****t p. 24.**

ar dori ca spectatorii să *se plimbe* în tablourile sale. Expresia este ciudată: el vrea să spună că pentru a pătrunde în universul său pictat, cel care priveşte trebuie să părăsească universul obişnuit. Că este neapărat necesar ca el să fie învăluit de tablouri. Este tocmai ceea ce se petrece în pictura chineză de peisaje, şi această schimbare de atmosferă, această schimbare de univers, este cu mult mai importantă, cu mult mai reală, cu mult mai convingătoare şi mai eficace decît *Merz-bau* a lui Kurt Schwitters, o idee, într-adevăr, seducătoare, dar care nu a putut să ajungă la rezultate atît de solemne şi de bogate ca acelea obţinute în mod simplu în lumea cu două dimesniuni a lui Kandinsky.

Kurt Schwitters ducea atît de departe preocuparea sa pentru « construcţie » încît el dorea să aranjeze construcţia *în jurul* spectatorului, iar nu *în faţa* lui. Acesta, de fapt, este principiul artei decorative propriu-zise, care plasează individul în centrul unui ansamblu de forme şi de culori unde se va simţi fericit şi *bine*. Schwitters nu vrea să oblige astfel arta la utilitate. El îl plasează pe spectator în mijlocul operei de artă gratuită şi numeşte *Merz-bau* această construcţie ciudată, în care trebuie să demonstreze, mai mult decît o satisfacţie cinestezică, şocul surprizei. Este vorba, totodată, de a se crea o *stare sufletească*, dar o stare sufletească paradoxală, patetică, dramatică. Aşa cum în poemele sale el precipita silabele unele în altele, într-un fel de încăierare oarbă, tot astfel elementele unui *Merz-bau*, prin forma şi materialul lor, sînt de o natură etimologic *agonică*.

Arta lui Schwitters rămîne legată de Mişcarea Dada mai mult decît de Abstractizarea propriu-zisă. În ciuda voinţei sale de construcţie, el rămîne de fapt un negator şi un distrugător. Artist extraordinar de înzestrat, Schwitters face uneori figură de magician dar cel mai adesea de

iluzionist. De la Dada şi de la Futurism Schwitters a păstrat gustul pentru noutăţile gălăgioase. Există totuşi ceva emoţionant în tenacitatea cu 137 care el a rămas credincios idealului său de *Merz,* ceea ce arată că aceasta nu era un joc pentru el.

Refugiat în Anglia, Kurt Schwitters construieşte la Cylinders Form, din Langdale (o mică fermă părăsită lingă localitatea Ambleside, districtul Lake. N. tr.), al treilea *Merz-bau* al său, rămas neterminat; precedentele, cel din Hanovra şi cel din Oslo, au fost distruse de primul şi respectiv al doilea război mondial. Se poate spune, aşadar, că opera lui Schwitters, aşa cum o visa el, n-a fost complet realizată niciodată, Oricum n-a rămas nimic din punct de vedere al unităţii pe care trebuia s-o constituie. N-o vom cunoaşte niciodată decît fragmentar, deşi, prin natura sa, *Merz-bau* era un întreg, ale cărui elemente nu aveau semnificaţie şi efect decît raportate între ele şi care numai prin reunirea lor puteau să creeze celui care locuia încăperea devenită *Merz-bau* această stare estetică – scop al acestei savante şi laborioase compoziţii.

Opera lui Kandinsky nu ne învăluie ca un *Merz- bau* ci într-un mod mult mai profund şi mai puţin ostentativ, mai tainic. Acest pictor pune stăpînire în acelaşi timp pe simţurile, pe sensibilitatea şi pe inteligenţa noastră. El suscită în noi răspunsurile cele mai vii, cele mai intense. în ciuda *jocului* genial, adesea fermecător, din ultimele sale tablouri, se poate spune că toată opera sa stă sub semnul emoţiei şi este important să notăm că trecerea la abstractizare a dezvoltat la el această virtute a emoţiei, în loc s-o atenueze.

Nu vom face aici istoricul diverselor perioade ale vieţii lui Kandinsky. Aceste consideraţii care ar putea fi dezvoltate într-o monografie ar fi de prisos aici. Este deajuns să spunem că atît în «perioada romantică » cît şi în «

perioada dramatică », precum şi în toate celelalte etape ale evoluţiei sale estetice, a rămas întotdeauna *unu.* Multiform, dar *unu.* Şi credincios naturii. Deşi el a încetat s-o mai reproducă după 1910, ea este cea care i-a comandat acordurile cele mai esenţiale de culori şi de forme. Cuvîntul însuşi de artă abstractă apare lipsit de sens atunci cînd

este aplicat operei acestui pictor ca şi a atitor alţi pictori, ca Bazaine sau Manessier, de exemplu, care şi ei rămîn foarte aproape de natură şi care, pare-se, ar putea să subscrie la cuvintele lui Kandinsky: « O iubesc cu o dragoste şi mai mare după ce am încetat cu totul s-o mai reproduc». Kandinsky înţelesese prin urmare că nu reprodu- cîndu-i formele se poate comunica cu natura, Natura, aşadar, nu are aceleaşi ţeluri ca şi arta, nici aceleaşi drumuri; vocabularele lor sînt deci diferite şi nu are rost să le confuzi şi să le pui să vorbească amîndouă în acelaşi fel.

Vocabularul plastic al lui Kandinsky aminteşte de cel al strămoşilor săi mongoli care traduceau şi ei într-un mod deosebit emoţia pe care le-o provoca spectacolul lumii. Foarte emoţionat de Impresionişti, reflectînd vreme îndelungată asupra pînzelor lui Monet, descoperind în idealurile şi în tehnicile lor cîte ceva care răspundea propriilor sale aspiraţii, Kandinsky ar fi putut să reproşeze Impresionismului o anumită timiditate în efortul său de a se elibera, dar în această epocă nu era cu putinţă, desigur, să fie dus mai departe acest efort. A face din Kandinsky un moştenitor direct al Impresionismului şi adevăratul său continuator nu este un lucru atît de paradoxal pe cît s-ar părea. În dezvoltarea sa logică, Impresionismul nu putea să năzuiască altceva decît abstractizarea. Această mişcare este vizibilă la Cézanne, pentru care « în natură totul se reduce la sferă şi la cub»; a spus-o cîndva, dar n-a crezut-o, sau, mai bine zis, *perioada cubistă* a lui Cézanne era de mult depăşită atunci cînd, în acuarelele sale, mai ales, se silea să se elibereze de «Obiect» şi este

interesant de notat că un pictor din zilele noastre care locuieşte pe meleagurile în care a trăit Cézanne şi chiar in casa Maestrului de ia Aix, Cliateau-Noir, a ajuns la aceleaşi concluzii: ultimele peisaje ale lui Tal Coat de o atît de perfectă şi senină economie de mijloace, hrănite în acelaşi timp de o profundă experienţă estetică şi umană, în care dispariţia, aproape absolută, sau cel puţin estomparea obiectului, este ţinta unei elaborări
de forme îndelung căutate şi meditate, ce se apropie pe de o parte de acuarelele cézanneene, iar pe de alta de grandioasele laviuri chinezeşti din vremea Dinastiei Song. Şi la Tal Coat abstractizarea este rezultatul unei răbdătoare şi profunde analize a naturii, sfîrşind prin eliberarea de natura formală pentu a atinge şi exprima în esenţa sa cea mai subtilă această natură spirituală pe care Kandinsky n-a încetat niciodată s-o iubească, s-o contemple şi s-o picteze.

PAUL KLEE. « Trebuie să vă dezamăgesc de la început: se aşteaptă de la mine lucruri care l-ar face pe un om priceput să dea impresia că a reuşit. Mă voi consola spunînd că ceea ce mă împiedică este mai puţin lipsa cunoştinţelor sau a priceperii, cît puritatea intenţiilor. Presimt că va fi cazul să descopăr nişte legi, nu numai pornind de la ipoteze, ci prin exemple, slujindu-mă de cele mai mici lucruri, dacă trebuie. Cînd voi izbuti să stabilesc legile organizatorice voi fi mai cîştigat decît dacă aş fi făcut nişte construcţii entuziaste şi imaginare. Şi exemplele se vor dezvolta automat în timpuri.» Aşa scria Paul Klee în *Jurnalul* său în iunie 1902.
1902 era perioada cînd tînărul Paul Klee, la douăzeci şi trei de ani, descoperea Italia, barocul geno- vez, pictura bizantină. Era încă îmbibat de muzică, deoarece pînă atunci ezitase să aleagă între pictură şi muzică. Din copilăria petrecută în preajma tatălui său,

dirijor, şi de la repetiţiile unde copilul cînta şi el, încă de pe atunci, într-o mică orchestră, Paul Klee a păstrat deprinderea armoniei şi a celui mai subtil contrapunct.

«A stabilit legile directoare.» Să reţinem aceste cuvinte. În tînărul Klee sălăşluia o inimă de poet precum şi o vocaţie de legislator. Scîrbit de ultimele zvîrcoliri ale romantismului german, dezgustat de vulgaritatea naturalistă, neliniştit, de asemenea, de facilitatea pe care impresionismul putea s-o imprime unui spirit nu prea riguros, Klee şi-a construit doctrina sa. Dar el nu este teoretician, chiar dacă susţine doctorale dizertaţii asupra

tuturor problemelor expresiei plastice: mai mult decît ideile pe el îl interesează « exemplele care se vor dezvoltate automat în tipuri». Automat însemnează că o dată stabilită maniera sa de a reprezenta lumea, Klee ştie că o anume creaţiune secundă se va instala în el şi că ea însăşi va dezvolta această imagine a lumii care ia naştere din operaţiuni vecine cu imaginaţia şi cu raţiunea. Este important de a examina această stare de spirit prin care Klee porneşte în căutarea lui însuşi şi a operei de artă; ea este într-adevăr profund revelatoare în ceea ce priveşte caracterul său şi felul cum acţionează gîndirea sa. Întîlnirea cu Antichitatea, cu Evul Mediu, cu Renaşterea, cu Barocul, îl tulbură mult, dar şi ajută în acelaşi timp la consolidarea individualităţii sale. Ea îl pune în gardă împotriva unei execuţii gratuite şi chiar împotriva virtuozităţii pe care o manifestă încă de pe acum, împotriva liniei sale atît de avîn- tate, de autonome, care comandă desenul, ba chiar destinul[1] său, aş zice, linia în acelaşi timp riguroasă şi fremătătoare, posedînd aceeaşi cali- tate de mesaj şi de mister ca şi firele de telefon sau de telegraf care se aud şoptind dulce prin aer. « Nici o linie, oricît de subţire, n-ai să găseşti la el, care să nu aibă calitatea sa vibrantă », spunea

1 **În original jocul de cuvinte este mai savuros: *dessin - destin*. (N. T.)**

despre Klee, René Crevel[2].
Şi iată ceea ce spune, în iunie 1902, în *Jurnal:* «Acum nu mă mai preocupă problema operelor nedesăvîrşite care trebuie create ci de a fi ceva ca om sau de a deveni om. A domina viaţa e condiţia primară a oricărei expresii productive (în cazul meu). În ceea ce mă priveşte am căpătat această certitudine; sînt incapabil, aflîndu-mă într-un stadiu de oboseală sau de dezgust, să mă mai gîndesc la lucru, fie că e vorba de pictură, de sculptură, de tragedie sau de muzică. Dar cred că pictura va umple din plin această singură viaţă. »

2 ***Paul Klee*, de René Crevel, Gallimard, 1930. Opera cea mai importantă despre Klee este cea a lui Willi Grohmann. Ed. Flinker, Paris, 1954.**

Şi a umplut-o, într-adevăr, în l r o măsura al îl do mare, atît de complexă, încît pare arbitrar să închizi într-o definiţie un artist care zădărniceşte dinainte toate încercările de clasificare. Nu se pune problema, fireşte, de a-l înscrie în termenii limitativi ai unei « şcoli ». Nici chiar de a delimita tendinţele prin care el se asociază altor aspecte ale artei timpului său sau, dimpotrivă, se îndepărtează de ele. Singurătatea sa pare completă, chiar cînd «participă»: la Secesiunea[1] de la München, în anii 1906, la expoziţiile de grup ale lui *Blaue Reiter* la Berlin, în 1911, la eforturile pedagogice de la *Bauhaus* din Dessau, alături de Walter Gropius, începînd din 1920. El este considerat pe bună dreptate unul dintre maeştrii Expresionismului german, în aceeaşi măsură ca şi Ivandinsky, dar Suprarealismul poate să-l revendice deopotrivă ca şi Abstracţionismul. Opera sa se dezvoltă, aidoma cristalelor, sau atolilor, în perfecţionarea ei vegetală ori minerală, în adîncul unei perfecte izolări. El a comunicat, prin cărţile sale, lecţii pline de forţă şi de seninătate, dar n-a făcut niciodată şcoală, deşi era un admirabil profesor. în micul volum pe care l-a scris pentru colecţia de texte ale *Bauhaus-nhii* din Dessau[2] găsim o adevărată estetică şi o tehnică foarte bine închegate: îţi pare că auzi glasul lui Villar de Honnecourt dictîndu-şi perceptele tinerilor săi alumni sau cine ştie ce arhitect-filozof al antichităţii, un Eupalinos, interpretînd pentru discipolii săi ordinea lumii şi maniera de a o reprezenta. în caracterul lui Paul Klee, atît de liber, atît de instinctiv, atît de independent, rămîne ceva profesoral.

Cartea de schiţe pedagogice este cu totul altceva decît un tratat de desen. Se intenţionează aici,

---

1 **Cu acest termen au fost denumite unele mişcări de artă avangardistă germană, de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, acţionînd împotriva artei oficiale şi a tendinţelor academiste. Cele mai importante Secesiuni au fost cele de la München, Berlin si Viena. (N. T.)**

2 ***Paedagogisches Skizzenbuch*, Albert Langen Verlag, München, 1924.**

plecîndu-se de la linie, să se ajungă la cunoaşterea perfectă a formei şi de a cunoaşte, în interiorul sau dincolo de formă, misterul însuşi al vieţii. Linia este considerată ca o forţă independentă, forţă fie care se caută pe sine şi care apoi determină şi defineşte poziţia sa în spaţiu şi în mişcarea sa. *Bauhaus*-ul din Dessau, care s-a instalat după aceea la Weimar, era o şcoală de arte decorative sau de « Arte aplicate », unde predau mari artişti germani, Lionel Feininger, mai ales, şi Klee, Lecţiile lui Klee aveau un caracter extrem de precis şi de riguros. El ştia, de fapt, că nu se poate desfăşura deplina libertate a imaginaţiei dacă nu eşti în posesia unor mijloace foarte precise şi foarte stricte.

Skizzenbuch-ul nu are ca obiect doar să expună toate posibilităţile de dezvoltare vie şi expansivă a liniei, ci şi de a o lega de principiile înseşi ale vieţii, de a o prinde de organic, de a o înrădăcina în elemente. Artistul trebuie să studieze linia în structurile materiale ale naturii, în ţesuturile umane, substanţa osoasă, fibrele musculare, pentru a le descoperi funcţiile dinamice. Este foarte important să se analizeze legile mişcării, mecanismul prin care funcţionează ele, în organic şi în instrumentele de lucru ale omului. Deplasarea în cele două şi trei dimensiuni va arăta vitalitatea intensă a liniei devenind suprafaţă şi volum şi mobilitatea formelor în spaţiu. Se pune, în sfîrşit, problema de a regăsi în structurile originale semnificaţia « formelor simbolice. » Muntele, aerul, apa se combină în funcţie de interacţiunea lor reciprocă, şi examinarea principiilor mişcării îl antrenează, în sfîrşit, pe Paul Klee să fixeze doctrina mişcării infinite într-o construcţie colorată, în care culorile, încărcate cu eficacitatea lor dinamică, sînt, în acelaşi timp, pătrunse de o vitalitate simbolică miraculoasă.

« Pedagogică », într-un sens, cum o arată şi titlul, această carte nu este destinată, totuşi, să formeze desenatori, ci mai mult, să-l introducă pe artist în lumea esenţelor primordiale, valabile 143 pentru estetică deopotrivă ca şi pentru cunoaştere ştiinţifică. Se descoperă şi aici « corespondenţe stranii», al căror mesaj este aproape religios şi mistic. Profesorul Klee considera învăţămîntul de artă o înaltă iniţiere în secretele naturii şi ale omului şi el se apropie prin aceasta de acei *Natur-Philosophen* germani din epoca romantică, al căror urmaş pare să fie, într-un anumit fel. Nu vom înceta niciodată să cercetăm şi să comentăm, atît *Pedagogisches Skizzenbuch*, cît şi cartea sa despre arta modernă, *Über die moderne Kunst*, care a apărut la Berna, în 1945. în această carte a concentrat pictorul filozofia sa cea mai esenţială asupra vieţii şi a artei, precum şi unele aforisme, uneori derutante, dar vădind mereu o intensă capacitate de iluminare.

« Visez cîteodată, scria el, o operă de o anvergură atît de mare încît să îmbrăţişez întreg domeniul elementului, obiectului, al semnificaţiei şi stilului. »

Iar ceva mai departe: «Artistul îşi spune sieşi, gîndind viaţa care îl înconjoară: altădată această lume avea un alt aspect, iar în viitor va apărea şi mai diferită. Apoi, zburînd pînă la infinit, el gîndeşte: este foarte probabil că pe alte planete creaţiunea a produs un rezultat cu totul diferit. Astfel mobilitatea gîndirii în procesul creaţiunii naturale este un bun antrenament pentru actul creator. »

în multe opere ale lui Klee se găseşte această intuiţie a suprapunerii şi a confundării simultane a timpurilor unui obiect. Misterioasele creaţii ale lui Klee, înzestrate cu posibilitatea tuturor metamorfozelor, sînt, în acelaşi timp, nişte investigaţii în nişte domenii spaţiale şi temporale diferite de cele explorate in mod obişnuit de către simţurile noastre şi de către inteligenţa noastră, în

introducerea scrisă pentru versiunea engleză a acestei lucrări, dl. Herbert Read a emis despre caracterul şi despre opera lui Klee aprecieri exacte şi subtile. « Arta lui Klee, spune el, este o artă metafizică. Ea implică o filozofie a aparenţei şi a realităţii. Ea neagă realitatea sau suficienţa percepţiei normale; viziunea ochiului a arbitrară şi limitată, ea este dirijată înspre afară. Interiorul

este o altă lume, şi mult mai minunată. El trebuie explorat. Ochiul artistului este fixat asupra creionului său; creionul se mişcă şi linia visează. » [1] Acest «vis al liniei» este, de fapt, unul dintre elementele cele mai semnificative ale tablourilor lui Paul Klee; ni se pare că în acest univers, vibrînd de intuiţii onirice, linia visează pentru ea însăşi şi nu numai pentru a traduce visele artistului. Fiecare tablou al lui Klee, fiecare desen, chiar cea mai neînsemnată schiţă, se manifestă în faţa noastră ca un lucru în sine, independent de celelalte. Mai puţin decît la orice alt pictor sîntem înclinaţi să considerăm aici ansamblul operei ca o totalitate pe care s-o putem organiza istoric, s-o dispunem potrivit datelor cronologice. Un desen de Klee este. asemenea unei făpturi noi pe care artistul a eliberat-o din el şi a înzestrat-o cu o viaţă autonomă. Aşa se explică puterea magică ce se degajă din această operă, capacitatea de incantaţie, misterul atît de greu de investigat, în sfîrşit vehemenţa dramatică, care, într-un grafism atît de pur, atît de cumpănit, este de-a dreptul răscolitor, cum e de pildă, în *Cavalerul rătăcitor*[2], *Nebunul prăpastiei*[3] sau în *Ucigaş pe un pod*, care are violenţa halucinantă a desenelor de copii.

Ceea ce înrudeşte opera lui Klee cu desenele copiilor este mai întîi perfecta sa autenticitate, inocenţa sa, acea «puritate a intenţiilor», pe care o revendică artistul, dar şi eficacitatea lor magică. Desenul autentic de copii, adică acela

1 ***Faber and Faber, 1947.***
2 **1929, Colecţia Flechteim.**
3 **1929, Colecţia Bruno Streiff, Zürich.**

care nu a fost dirijat nici de îndrumările, nici de sfaturile vreunui profesor, desenul de copii făcut *spontan* este, de cele mai multe ori, o operaţie de vrajă— de dragoste. Nimic nu este mai puţin *gratuit*, contrar a ceea ce se crede în mod obişnuit, decît un desen de copii: el este comandat de elanurile cele mai profunde ale conştiinţei, de frămîntările cele mai tainice ale inconştientului. Imensul merit al lui Paul Klee este de a fi adus la puritatea supra-
feţei, la lumina evidenţei, toate misterele lumii acesteia subterane sau submarine. De a fi exorcizat, deci într-o oarecare măsură, aceşti demoni ai simbolului. Şi dacă i-a exorcizat, lucrul s-a întimplat datorită eficacităţii acestui extraordinar har care există la el, şi acord cuvîntului semnificaţia sa cea mai largă şi mai deplină.

Ga şi pentru copii, pictura sau desenul sînt pentru Klee mijlocul de a explicita, pentru alţii, pentru sine însuşi, lumea sa interioară. Tocmai acest lucru îl exprimă atît de just dl. Herbert Read cînd spune: «Pentru Klee arta înseamnă autoanaliză. De aceasta ne povesteşte el ce se petrece în interiorul spiritului artistului, în cursul compoziţiei, în ce scop foloseşte el un material sau altul, în vederea căror efecte particulare le dă definiţii şi dimensiuni particulare. El distinge cu precizie diferitele trepte şi tipuri de realitate şi apără dreptul artistului de a crea propriul său tip de realitate. Dar subliniază în mod deosebit faptul că această lume transcendentă nu poate fi creată decît dacă artistul ascultă de anumite reguli, implicite în ordinea naturală. Artistul poate pătrunde pînă la izvoarele forţei vitale – «centrala totalităţii spaţiului şi a timpului » –, dar numai în acel moment cînd va avea el energia şi libertatea necesară pentru a crea, prin propriile sale mijloace tehnice, o operă de artă vitală. » Uneori ai impresia că Paul Klee dezlănţuie nişte demoni de care e stăpînit şi că îi trimite

să se plimbe foarte liniştit în lumea locuită de oameni.
Dar eliberează, de asemenea, cam tot aşa, şi nişte îngeri, şi trebuie să spun că, în ansamblul ei, opera lui Klee ne oferă o expresie de *inocenţă angelică* extrem de ciudată. Aducînd realitatea prin temperaturi şi tensiuni înalte la stadiul cristalin, el o purifică, o face îngerească. Relaţiile sale cu obiectul pot fi dramatice – foarte adesea sînt chiar într-un soi de luptă pe viaţă şi pe moarte –, dar în acelaşi timp amicale şi amuzate. Tragicul propriu obiectului pe care-l crează se interferează, de altfel, foarte rar cu tragicul pictorului. Respectîndu-le autonomia, el îşi vede 146
obiectele trăind şi mişcîndu-se, reproducindu-se şi distrugîndu-se, cainfuzoriile într-un vas de sticlă. Puterea de detaşare pe care o manifestă în anumite cazuri Paul Klee faţă de creaturile sale nu este egalată decît de starea de adeziune, de aderenţă absolută, care, în alte cazuri, ne prezintă cutare operă ca pe o ectoplasmă, plămădită din substanţa însăşi a artistului şi legată încă de corpul său într-un cordon solid şi vîscos.
De aceea trebuie să considerăm obiectul – obiectul în operă sau opera ea însăşi obiect – în pictura lui Klee ca pe o individualitate alertă, agilă, nesupusă, un soi de spiriduş sau de homunculus, o flăcăruie vie sau un *golem,* căruia, cum se spune, *nu-i lipseşte decît graiul*. « Într-o pictură, scrie Klee, obiectele ne privesc senine sau încruntate, încordate sau destinse, prietenoase sau vrăjmaşe, îndurerate sau surîzătoare. Ele ne arată toate contrastele din domeniile psihofizio- nomice, contraste care se pot desfăşura de la tragedie pînă la *comedie*.»[1] În acest fel trecerea de la figură la abstracţiune se face printr-o operaţie de despuiere majoră, a unei elaborări a esenţei, nu prin acţiunea artistului, ci mai degrabă, pare-se, prin aceea a obiectului

1 ***Uber die moderne Kunst.***

însuşi. Şi această extragere apare, de fapt, ca o sumă de renunţări, de abandonări, de omisiuni. Lui Klee îi plăcea să citeze faimoasele cuvinte ale lui Liebermann: « Arta desenului este arta omisiunii ». Nu este necesar să lămurim în ce fel Klee aplica propriei sale opere acest precept major, toată opera sa, de fapt, centrată, concentrată asupra unui esenţial din ce în ce mai exigent, din ce în ce mai exclusiv, practică acest cult al liniei care reduce formele universului la nişte schelete de păsări, ale căror oase subţiri şi tari alcătuiesc scheletul lor instalat în spaţiu. Caracterul său îl împingea spre o asemenea simplificare grandioasă, amintire, poate, a partiturilor asupra cărora se aplecase în copilărie. Anumite desene ale lui Klee seamănă, într-adevăr, cu nişte pagini de muzică, cu aspectul lor de epure ori de insecte dansînd.

Arhitectul colaborează aici cu muzicianul pentru edificarea unui univers redus la armoniile sale cele mai neobişnuite. Linia, pentru el, este coarda viorii care vibrează, după cum este şi tremurul abia perceptibil al orizontului. Sensibilitatea artistului în egală măsură cu inteligenţa sa colaborează pentru realizarea acestei transmutaţii care fac figura să se modifice sub ochii noştri într-o schemă abstractă şi atunci cînd Klee *plăsmuieşte abstract*, introduce în ordinea organică nu concepte ci biologii noi.

Klee nu se îndoieşte cîtuşi de puţin că obiectele create de el sînt organisme vii. El a spus în mai multe rînduri: «Nu doresc să reprezint omul aşa cum este, ci cum ar putea să fie», şi: «Lumea în forma ei actuală nu este singura lume posibilă ». Se cuvine deci să vedem la Klee multiplicarea posibilităţilor, diagramele diferenţelor lumii «posibile», care există, care devin reale de îndată ce le-a desenat, iar vitalitatea surprinzătoare de care se arată cuprinse este dovada convingătoare a trecerii acesteia de la posibilitate la realitate.

Opera lui Klee este dramatică, în primul rînd, din pricină că ea este în realitate o transformare, şi ca orice transformare este organică şi se îndepli-

neşte în durere şi nesiguranţă. Uneori Klee a ezitat foarte mult în faţa creaturilor pe care le elabora. Alteori, însă, dimpotrivă vreo făptură nouă ţîşnea dintr-o trăsătură de creion. Nu din fantezia sa gratuită: nimic la Klee nu este gratuit. Ceea ce sîntem tentaţi să numim imaginaţia sa, capriciul său, nu este altceva decît o intensă iscodire a naturii, o activitate de miner sau de căutător de izvoare printre humusuri fecunde. «Artiştii aleşi, spune el, sînt cei care pătrund pînă în regiunea acelui loc secret unde forţele primordiale hrănesc întreaga evoluţie. » De aceea nu vom găsi nici urmă de uscăciune în scheletele sale, pe care le vom vedea, în schimb, mustind de sevă. Pentru el scheletul este mijlocul de a scăpa de incertitudinea pe care

o urăşte: «în toate domeniile, chiar şi în culoare, orice urmă de incertitudine trebuie evitată». El se apropie şi mai mult de natură alăturîndu-se la combinaţiile sale orizontale şi, în acelaşi timp, indepărtîndu-se de ceea ce are ea mai apăsător, propunîndu-i propriile lui aranjamente. Ironia este pentru el un mijloc de apărare. El evadează dansînd, mascîndu-se, luînd înfăţişare de insectă. El se refugiază în infinitul mic, păstrîndu-şi însă sentimentul monumentalului care din minuscul face o compoziţie grandioasă.

Operă de alchimist, poate, dar şi de poet. Nu poţi rămîne indiferent la lirismul secret al anumitor pînze, la anumite îmbinări ciudate de materie şi de culori cu care el jonglează pentru a obţine o emoţie nouă. Lui Klee totul i se pare făcut ca să se poată picta pe el, şi totuşi materialul la el are o importanţă considerabilă; neglijenţele sale, intenţionate, sînt în realitate rezultatul unor acordări minuţios căutate. Opera lui este totodată o operă de magician. Tablourile lui Klee sînt obsedante ca nişte incantaţii, captivante – în sensul literal al cuvîntului – ca nişte vrăji. El crează obiecte vrăjite şi vrăjitoreşti. Pe bună dreptate, unele aspecte ale operei sale, mai

ales în partea ei abstractă, au fost comparate cu acele pietre sacre din Australia, numite *churingas.* Desenele extrem de simple şi de izbitoare prin însăşi simplitatea lor, care apar pe aceste *churingas*, cercuri concentrice, bare îndreptate una spre alta, jocuri subtile de paralele, sînt înrudite cu desenele lui Klee. în poveştile mitologice, pe care le istorisesc prin desene aceste pietre sacre, se pomeneşte adesea de metamorfozarea insectelor în oameni, mai ales ale lăcustelor. Cum să nu ne gîndim aşadar imediat la anecdotele lui Klee şi la straniile entomologii al căror făuritor este ?

« Poveştile » istorisite de Klee în tablourile sale sînt ironice şi misterioase. Poveştile tragice ale unor larve care îşi dau toată silinţa să ajungă la fiinţa pură. Poveşti despre zămisliri tragice, despre asasinate creatoare, despre împietriri rodnice.

149 închipuirea ne duce la cine ştie ce ştiinţă necunos-

cută a unei speţe nerecunoscute şi neelasale încă, la un continent care nu şi-ar fi căpătat încă locul în atlasul nostru. Pentru Klee toate aceste lucruri sînt *adevărate* în chip triumfal. Extrema abstractizare are sensul unei simple treceri. El a definit acest proces cu nişte cuvinte de o semnificaţie considerabilă, care este cheia operei sale şi, în acelaşi timp, a unei importante părţi a întregii arte abstracte: «Părăsim lumea aceasta pentru a zidi în cealaltă lume, care este poate un *da* total». Klee mai intuieşte foarte bine cît de mult este arta abstractă o consecinţă necesară a unui univers dureros, cît de mult reacţionează ea, rezistă şi se apără şi cum integrează, explici- teză cel mai intim secret al lumii noastre. Născută din nelinişte, abstractizarea îşi întreprinde căutările sale de certitudini vitale în dărîmăturile unui univers distrus, distrus de prea violentul său efort de metamorfoză, poate, de efortul său de a se

smulge din temniţa sa de larvă. Un fragment din *Jurnal* (din 1905) defineşte această dramă: «Astăzi se face tranziţia dintre ieri şi azi. În marea mină a formelor zac dărîmături de care oamenii mai sînt încă agăţaţi într-o oarecare măsură. Ele furnizează materia abstractizării. O mină de elemente neautentice pentru formarea cristalelor impure. » Cuvîntul« abstractizare » revine adesea sub pana lui Klee în această epocă, cu mult înainte ca forma abstractă să apară sub creionul sau sub pensula lui. El a gîndit abstractizarea cu mult înainte de a o realiza, cu mult înainte ca realizările lui Kandinsky, Kupka, Male- vici să fi făcut din această virtualitate un fapt.

El a intuit că arta abstractă avea să fie, şi nu putea fi altfel, arta timpului nostru, a acestui timp tragic în caro distrugerile şi creaţiile se împletesc.

Pe de altă parte, Klee nu concepea abstractizarea ca pe o artă a singurătăţii individuale. Opunîndu-se teoriei romantice a artistului solitar, el cerea cooperarea acestui creator cu colectivitatea căruia îi aparţine. Fără îndoială că pare ciudat să vezi autorul unei arte atît de rafinate, atît de secrete 150

şi de ezoterice, practicind în acelaşi tirnp cercetări care izolează cel mai mult pe un artist şi o doctrină care pretinde comuniunea intre acest creator şi mediul său. Aceasta era teoria *Bauhaus*-ului din Dessau, care înţelegea să modifice arta decorativă în aşa chip încît aspectele sale cele mai ermetice să fie puse la îndemîna tuturor. în ceea ce-l piveşte pe Klee, acest lucru nu pare cu totul neverosimil: cine nu pătrunde în arta lui cu inteligenţa, va intra în ea prin poarta sensibilităţii şi emoţiei; aceasta este întotdeauna deschisă, oricît de *închisă* ar fi, de altfel, estetica sa sau, cel puţin, dificilă de abordat. în extrema sa individualitate, suprema ciudăţenie a căutării sale, Klee suferea că nu este urmat. Nu de către artişti, ci de public. El visa o societate în care creaţia cea mai

neobişnuită să fi înflorit pentru toată lumea. Un citat din cartea sa *Uber die moderne Kunst* este foarte revelator în această privinţă: « poporul nu ne susţine ». Această nevoie de a fi susţinut de mulţime, de popor ne surprinde cînd se asociază voinţei afirmate de a nu face nici o concesie faţă de ceea ce poporul în mod obişnuit aşteaptă şi pretinde de la artă. Această nevoie de comuniune este mişcătoare şi exprimă, în acelaşi timp, convingerea pe care o avea Klee că « efortul individual nu este suficient şi că sursa ultimă a puterii artistului este dată de societate», cum spune dl. Herbert Read. Aceste schimburi între artist şi societate sînt necesare şi ele sînt acelea care indică cu precizie marile epoci creatoare. Şi gîndul că societatea ar putea să fie capabilă să-l urmeze pe artist atunci cînd acesta merge pe drumuri atît de impracticabile, atît de dificile ca ale lui Klee, nu este oare o himeră ? Dar Klee însuşi, atît de conştient de aspectul organic al operei sale, nu vedea aici nici o dificultate: în ciuda obstacolelor pe care le ridica între masă şi el însuşi rafinamentul prodigios al tehnicii şi gîndirii sale, care-l condamna să nu fie niciodată un artist «pentru marele public». Vocabularul său nu este cel al tuturor, şi înţelege- 151 rea semnelor pe care forma le desenează este rezcr-

vată nuinai unora: acelora care au descoperit dimensiunile universului lui Klee. Şi cum va putea oare masa, sau chiar această colectivitate de care el avea nevoie, să desluşească tot ce conţin semnele acestea; tot ceea ce înlocuiesc ele, tot ceea ce explicitează ele? Dl. Jean Cassou a arătat foarte bine acest lucru cînd a spus: « Klee, spirit cosmic şi enciclopedic, îşi caută vocabularul şi procedeele în cutare sau în cutare stil, în cutare sau în cutare lume plastică sau în alta la fel de posibile, la fel de valabile: arta chineză, arta bizantină, arta precolumbiană, arta persană. Afinităţi şi nostalgii se trezesc în atîtea din imaginile sale încărcate de exotism, nu numai istoric şi geografic, dar şi spiritual. Căci nu trebuie să ne oprim la asemănările formale pe care erudiţia noastră le poate arăta aici, ci să mergem pînă la semnificaţia Însăşi a acestor asemănări, la elanul sentimental al cărui simptom este şi care, disperat, se proiectează în spaţiul imens al formelor şi al semnelor. Klee este maestrul semnelor: el le

ascultă şi le foloseşte. El are semnele sale, aşa cum cutare altul avea farmecele sale.»[1] Mi-e teamă că, în sfîrşit, ironia, această ironie conţinută de titlurile tablourilor sale, în mod voit deconcertante, cum erau titlurile bucăţilor lui Erik Satie, ironia despre care Jean Cassou spune că «chicoteşte de încîntări magice şi subtile, in tente delicate care pun reflexe de ape pe fondul imaginilor sale şi pe care el trasează capriciile grafismelor sale», ironia care pentru el este o armă împotriva romantismului său interior şi totodată o reacţie de apărare, cum este şi ermetismul, că această ironie deci îi pune o mască şi-l înconjoară cu un zid.

Fără îndoială că zidul acesta nu este de nestrăpuns, căci nici un zid nu este de nepătruns, in principiu, dar pentru a fi înţeleasă, arta lui Klee pretinde înainte de toate puterea simpatiei şi a dragostei, cunoaşterea cu sufletul, tot atît de bine sau chiar mai bine decît cu raţiunea, o anumită

1 **Jean Cassou, *Hommage à Paul Klee*, Paris, 1949.**

prospeţime copilărească a fanteziei şi a imaginaţiei, o disponibilitate a inteligenţei şi a sentimentului. Celui care a intrat într-o zi aici, regiunile cele mai surprinzătoare ale lui Ivlee îi devin locurile familiare unde se poate plimba cu uşurinţa fericirii.

FRANK KUPKA. Prin însăşi această eliberare a formei, care descotorosindu-se de figura mărginită, limitativă, se ridică pînă la expresia unui fel de infinit, arta abstractă a favorizat o traducere nouă a experienţei cosmice, care în arta figurativă nu găsise decît mijloace de comunicare restrînse şi simbolice. Este evident că în statuia hindusă a unui Shiva dansînd recunoaştem hora universală a lumilor, ciclurile fără sfîrşit de naşteri şi de distrugeri, dar sentimentul pe care ni-l provoacă rămîne legat de forma vizibilă şi, pentru cine nu cunoaşte de loc semnificaţia profundă a operei, totul poate să fie doar o frumoasă şi ciudată imagine a unui dansator.

A exprima, prin forme care *nu reprezintă nimic altceva* decît pe ele însele, sentimentul pe care-l are artistul despre acest flux cosmic care, pentru hindus, se ascundea în figura lui Shiva dansînd, este mult mai uşor pentru arta abstractă care poate, fără greutate, să proiecteze într-o anumită compoziţie de trăsături, de volume şi de culori, senzaţia care-l stăpîneşte atunci cînd gîndeşte sau resimte această percepţie cosmică. Cu cît acest sentiment cosmic va fi mai puternic cu atît el se va arăta mai independent de orice formă aluzivă la vreo figură prealabilă şi cu atît el îşi va regăsi o analogie secretă cu formele pe care i le propun cele două mari instrumente de investigaţie a universului, microscopul şi telescopul. Eu nu cer artistului să folosească aceste aparate, deşi cunoaşterea sa despre lume, dacă le foloseşte, are să fie în mod substanţial lărgită, aşa cum socotesc că nu-i este neapărat necesar pictorului care vrea să regăsească legile de

origine ale ritmurilor şi ale proporţiilor, să le înveţe prin metode ştiinţifice. Pentru aceasta experimentarea şi intui- 153 ţia sînt instrumente de cunoaştere mult mai

subtil o şi mai eficace docît raţionamentul şi informarea dialectică. Cît despre ruptura cu reprezentarea figurativă ea constituie actul liberator care permite artistului să se plaseze în starea de comuniune cu universul şi să traducă, în totală independenţa faţă de mijloacele de exprimare tradiţională, cunoaşterea cosmică pe care a căpătat-o prin *experimentare*. Relaţia dintre artist şi univers se realizează deci potrivit resurselor sale proprii şi se afirmă într-o perfectă autonomie. Cum scrie Frank Kupka în prefaţa albumului său de gravuri *Quatre histoires de Blanc et Noir* (Patru poveşti în Alb şi Negru)[1], «opera de artă fiind în sine realitate abstractă, cere să fie constituită din elemente plăsmuite. Semnificaţia sa concretă decurge din combinarea însăşi a tipurilor morfologice şi a situaţiilor arhitecturale specifice propriului său organism. »

Din acest motiv Frank Kupka, pictor figurativ, şi aş spune chiar « academic », s-a dezbărat dintr-o dată de obiceiurile sale reprezentaţionale şi, fără tranziţie, fără «treceri» a trecut dintr-o mişcare la abstract. În acest chip nu se producea doar o schimbare radicală de estetică, ci chiar o

1 **Publicată la Paris, în 1926,**

răsturnare profundă în etica sa. Fireşte, Kupka nu reneagă opera sa figurativă, care, în sine, mărturisea încă de pe atunci un mare talent, ci înţelege deodată că această tehnică reprezentaţională este pentru el o cătuşă şi, mai mult chiar, un echivoc. Dacă arta trebuie să ofere o reproducere exactă a realului, ea devine un succedaneu al fotografiei şi nu mai are nimic comun cu arta. Dacă nu tinde spre reproducere, atunci de ce să se mai repete în mod steril nişte figuri « care nu mai au nimic comun cu natura »? Cu o onestitate scrupuloasă de pictor academic Kupka a devenit pictor abstract pentru a scăpa de dilema formulată în termenii de mai sus şi care pune, de fapt, întreaga problemă a abstractizării de gradul doi: «sau artistul îşi trădează viziunea artistică, pentru a nu trăda modelul, sau deformează modelul pentru

a fi cit mai aproape de viziunea sa ». Este vorba deci de a evita acest dublu obstacol: nu se va ajunge la vreo rezolvare decît eliminînd din tablou formele naturii.

Trebuie să spun, totuşi, că pictorul ceh, contrar a ceea ce s-a întîmplat cu mulţi alţi pictori, nu a ajuns la abstracţionism nici pe calea cubismului, nici pe cea a impresionismului. Produs de un academism care ne apare, la prima vedere, fără nici o legătură posibilă cu o eliberare de figură, el se înalţă, ca să spunem aşa, în înaltul cerului, cu un elan de inteligenţă şi de sensibilitate care, dintr-un avînt, îl aruncă în inima însăşi a cerului înstelat. În această primă perioadă abstractă nu este vorba încă de a organiza o ordine plastică – reflex sau proiecţie a unei ordini cosmice, ci doar de a face să pătrundă în sine experienţa universului. Şi atunci, Kupka, combinînd cîteodată în mod ciudat preparaţiile microscopice sau fotografiile de nebuloase, construieşte marile sale tablouri care ne fac să pătrundem în laboratoarele misterioase ale forţelor şi energiilor în mişcare. O pînză ca *Fugă*, din 1912, sau *Cromatică fierbinte*, din acelaşi an, relevă în ce fel în haosul începuturilor se orîn- duiesc şi se mişcă marile curente ale vieţii. În tabloul său *Primăvara Cosmică*, din 1911, Kupka afirma de pe atunci că atinsese acea stare de comuniune care s-a dezvoltat fără încetare într-o fugă miraculoasă de culori şi de mase, care poseda în acelaşi timp rigoarea secretă şi fantezia jivra- jului gheţii pe sticlă, şi în care se pare că microcosmosul devine reflexul exact şi complet al macrocosmosului.

Nu este în zadar, poate, faptul că Frank Kupka este, deşi trăia în Franţa de peste o jumătate de secol, moştenitorul acelor alchimişti de la Praga cu care vădeşte multe afinităţi. Cunoaşterea naturii o datoreşte acestei intuiţii care, şi pentru acei alchimişti, era instrumentul de cunoaştere cel mai delicat şi mai eficace şi, după ce a luptat

cu haosul inform şi a impus acestei percepţii confuze a lumii legile dinamice ale unei ordonări superioare, aşa cum apar ele în marele tablou intitulat:

Trăsături, *planuri*, spafii (1923—1933), pe care Kupka l-a reluat de nenumărate ori, modificîndu-l, corectîndu-l, ca pentru a se apropia tot mai mult, de fiecare dată, de acest adevăr revelat prin experienţa intimă a fiinţei, acest pictor a degajat puternica structură armonică, incorporînd-o, pe de altă parte, unor construcţii care prezintă forfoteala imensă a templelor hinduse, ele însele imagini ale lumii în proliferarea ei miraculoasă şi în imensa ei varietate.

Experienţa cosmică a lui Kupka – căci nu găsesc un alt cuvînt pentru a defini procesul său creator –, parte a unui fel de integrare sentimentală într-un univers în fuziune şi aparent confuz, a regăsit, încetul cu încetul, în această răscolitoare agitaţie a unei lumi de nedefinit, schemele curselor planetelor, ale clocotirii sevelor, ale acestei întregi vieţi fremătătoare de vegetale, ale mineralelor, ale astrelor; el a scris aceste scheme în *linii de forţă*, care sînt ca nişte hărţi de navigaţie ale spaţiilor necunoscute. În sfîrşit, el a impus acestui *perpc- tuum mobile*, atît de deconcertant pentru inteligenţa umană, atît de tulburător pentru raţiune, o altă ordine, una geometrică, care este ca structura cristalină, epura unei armonii superioare, supremaţia intelectului asupra organicului.

Din fericire o asemenea operaţie comună a intelectului şi a organicului s-a făcut fără ca organicul să fie abolit, ori chiar aservit. Distingem foarte limpede, cînd analizăm cronologic opera lui Kupka, prin ce treceri a fost îndeplinită această ordonare a organicului, pentru că dacă există o prăpastie între Kupka figurativ şi Kupka abstract, evoluţia stilisticii abstracte se încheie, dimpotrivă, în sensul unei riguroase

necesităţi estetice şi etice totodată, în sensul unei purificări din ce în ce mai mari, care, în anumite cazuri, poate să ajungă pînă acolo îneît un tablou să fie făcut doar din trei trăsături negre într-un spaţiu alb, şi acesta să ajungă pentru a-i sugera privitorului o ordine a vieţii şi a inteligenţei extraordinar de pătrunzătoare. Nu însă în acelaşi fel ca la Piet Mondrian care ajungea uneori la acelaşi rezultat prin alte 150

mijloace. Prin geometrismul său, Mondrian, ne dă uneori de fapt impresia că atinge punctul extrem al experienţei sale cubiste ; la Kupka, dimpotrivă, geometria nu este decît o tehnică de disciplinare a organicului şi acesta este motivul pentru care chiar pînzele sale geometrice, *Compoziţie verticală*, din 1936, de exemplu, pe care ar fi cu totul greşit să le comparăm cu vreun tablou al lui Mondrian, sînt, ca şi *Planurile verticale*, din 1912, ordonarea, într-o formă statică, dar tot încărcată cu virtualităţi dinamice, gata să se dezlănţuie, a fluxului heraclitean al lucrurilor.

Poate că nu întîmplător Frank Kupka se angajase altădată să ilustreze lucrarea *ÜHomme et la Terre* (Omul şi Pămîntul), a lui Elisée Reclus[1], şi că luase astfel cunoştinţă de un aspect al lucrurilor care i-a arătat mai limpede, mai evident nevoia care se ascundea înlăuntrul său, încă de atunci, a unui vocabular plastic capabil să interpreteze ceea ce Anticii numeau *Muzica Sferelor.* începută într-o efuziune romantică, această interpretare se transformă într-o artă de esenţă şi de perfecţiune, cristalină, ordonată magnific sub comanda spiritului, *acordată* cu ritmurile lumii în accepţia muzicală a cuvîntului, unde toate rătăcirile generoase ale unei imaginaţii nerăbdătoare pot să se confunde cu Marele Tot, fac loc, pe măsură ce opera cîştigă în perfecţiune şi în puritate, unei arhitecturi de culori, de trăsături, de volume, în care găsim reunite, după cum se pare,

ideile platonice. Pasionat cititor al filozofului care a scris dialogurile *Teetet* şi *Fileb,* Kupka a primit iniţierea majoră a numerelor care permite traducerea limpede a marei cărţi cifrate a Universului, şi cu o admirabilă răbdare, cu un devotament absolut pentru arta sa, fără cedări şi fără compromisuri, printr-o dăruire de sine infinit repetată faţă de exigenţele supreme ale umanităţii şi esteticii sale, el a adus la îndeplinire această operă monumentală care rămîne una dintre primele – în toate sensurile cuvîn-

157 [1] Geograf francez: 1830—1905. (N. T.)

tului – şi dintre cele mai considerabile monumente ale picturii abstracte contemporane. RÓBERT DELAUNAY: ORFISM ŞI SIMUL- TANEISM. Róbert Delaunay este un pictor « abstract»? Da, în acea parte a operei sale care dă la iveală Orfismul, Simultaneismul, dar el rămînc figurativ pînă la sfîrşitul vieţii sale, pină la acea ciudată sinteză intitulată *fier, apă* (Muzeul din Grenoble), care datează din 1937, contemporană deci cu *Ritmuri* (Museum of nonobjective Art, New York), din acelaşi an, unde nu mai vedem decît volume şi forme şi dinamice. Însăşi faptul că, de-a lungul întregii sade vieţi, n-a părăsit niciodată, cu totul, reprezentarea figurii dă o semnificaţie deosebită acestei tendinţe către abstractizare, semnificativă şi pentru întreaga sa activitate creatoare, începînd din 1909, adică anul în care începuse să picteze interiorul bisericii Saint-Séverin, aşa-zisa lucrare «cu prisme» (Colecţia Larapidie), dată importantă în istoria picturii contemporane.

Într-adevăr în acest moment se dezvolta cu Delaunay, alături de Cubism şi de Fauvism, o dorinţă foarte hotărîtă de eliberare de tirania obiectului, dar în alt sens decît prin descompunerea sistematică a formei, cum cereau Cubiştii, sau prin fermecătoarea explozie a sărbătorii culorilor, a Foviştilor. în aceeaşi epocă Malevici, Kandinsky, Klee, Kupka, efectuau în Germania şi Rusia cercetări asemănătoare care nu puteau să nu

aibă ecouri în Franţa. Însuşi faptul că Róbert Delaunay fusese invitat să participe la expoziţiile organizate de *Blaue Reiter* arată în ce măsură marile curente estetice de la începutul secolului al XX-lea începeau să se încrucişeze. Spiritul epocii, care, fără să-şi dea seama de asta, aspira in secret să se elibereze de figură şi să exploateze diferitele domenii ale non-figurativului, coincidea, la Delaunay, cu influenţe importante, cu lecţia lui Cézanne, a lui Seurat, precum şi cu teoriile cromatice ale lui Chevreul, pe care toţi pictorii le studiau cu asiduitate şi care au jucat un rol considerabil în evoluţia artei moderne.

Căutarea abstractizării pentru ca însăşi n-a stat la baza operei lui Delaunay, ea n-a constituit niciodată elementul ei principal. Idealul acestui pictor pare să fi fost, mai degrabă, de a asocia, în aceeaşi pînză, elementele abstracte şi elementele figurative, într-o sinteză armonioasă. Mai mult chiar decît o combinaţie, de altfel spontană, a rezultatelor Impresionismului şi a noilor posibilităţi ale Cubismului, opera lui Delaunay pare să fie rezultatul unei voinţe de a îmbogăţi reprezentarea a tot ceea ce mijloacele non-reprezentaţionale pot să furnizeze mai frumos şi mai expresiv. El se apropie foarte mult, în acest moment, de încercările asemănătoare ale lui Roger de la Fresnaye, care şi el asocia disciplinele cubiste cu spiritul clasic riguros şi fin, şi de cele ale lui Fernand Léger, care n-a consimţit niciodată ruptura definitivă dintre figură şi structura nonfigurativă – şi nici André Lhote, de altfel –, atît de puternică fusese aspra lor înrîurirea disciplinei cubiste.

Vocabularul lui Delaunay este armonizat cu cel al muzicii, dar cu cel al muzicii impresioniste. Se întîlnesc la el puternice afinităţi cu Debussy, aşa cum există evidente afinităţi între Mondrian şi contrapunctiştii olandezi din secolul al XVII-lea, care l-au influenţat pe Bach. Picturile lui Delaunay prezintă o dezvoltare a temei, mai liberă şi mai nepreocupată de o armonie dogmatică. Există la el un element de libertate, de fantezie

care înlătură orice uscăciune din căutările sale geometrice, care le menţine pe planul sensibilului, propriu tradiţiilor picturii franceze, precum şi în ordinea intuiţiei, care-l scuteşte de orice apăsare doctrinară.
Marcat de divizionismul lui Seurat şi al discipolilor săi încă din 1915, va lua de la acesta eliberarea de forma închisă şi inertă, eliberare necesară pentru înflorirea unei personalităţi deschise, independente, foarte sensibile la culoare, ostile teoriilor estetice în general, îndrăgostite, în schimb, de cercetările tehnice şi foarte curînd posesoare ale unei admirabile meserii. Cînd începe să picteze,

în 1909, deambulatoriul (iinda in jurul stranei) bisericii Saint-Séverin, pentru care va face mai multe versiuni, el face acest lucru pentru a rezolva problema complexă a interacţiunii dintre masivitate şi mişcare, dintre arhitectură şi lumină, pentru a studia această descompunere cromatică şi luministă a solidelor, care fusese tratată mai înainte în catedralele lui Monet.

Spre deosebire de Marele Impresionist, Delaunay nu şi-a executat pînzele după natură; în biserica însăşi el n-a făcut decît nişte desene reprezentînd crochiuri ale spărturilor efectuate de lumină pe stîlpi sau pe boltă, cum ne aminteşte Gilles de la Tourette în cartea sa despre Delaunay.[1] Perspectiva coloanelor este şi ea destul de arbitrară, iar ansamblul părea mai degrabă ansamblul unui buchet de flori. O dată cu această pictură foloseşte perspectiva în elipsă pe care o moştenise de la Cézanne şi care devine pentru el adevărata perspectivă, «văzînd că ea exprimă forma globului terestru concepută ea însăşi ca un cerc – rotirea corpurilor in spaţiu se face de asemenea printr-o fugă în adîncime, care îmbrăţişează forma rotundă şi suprimă linia ». Mişcarea circulară, pe suprafaţa şi în spaţiul cu trei dimensiuni, începe de acum să ocupe un ioc important şi va deveni din ce în ce mai importantă în opera lui Delaunay.

Pictorul însuşi vedea în *Saint-Séverin aa prisme* « o perioadă de tranziţie de la Cézanne la Cubism ». El notează de asemenea că «aceste modulaţii sînt încă expresia clasică în sensul meşteşugului expresiv, nou ca formă, dar neizbutit». Oricît de precise ar fi în această epocă preocupările şi

1 **Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950,**

cercetările lui Delaunay, numai întîlnirea cu Apollinaire îl va ajuta să-şi fixeze, într-un mod mai conştient şi mai explicit, ambiţiile sale estetice. Survenind aproape în momentul în care Delaunay intra în perioada sa pe bună dreptate numită constructivă, deşi el nu încetase niciodată să « construiască», adică perioada tablourilor *Tour*

Eiffel (1910—1912) şi *Viile de Paris* (1912), această întîlnire avea să fie fecundă. Guillaume Apollinaire excela, de fapt, în formularea teoretică a ceea ce realizau marii pictori, explicîndu-le astfel lor înşile sensul şi conţinutul operelor lor. Delaunay, însă, ştia foarte bine ceea ce făcea şi ceea ce voia să facă. El nota pentru sine, într-un carnet, problemele estetice ce i se puneau şi felul cum nădăjduia să le rezolve. Astfel, în 1912, el recunoştea, în acelaşi timp cu pictorii cubişti, necesitatea de a « sparge obiectul», ceea ce fusese făcut de Cézanne dinainte, dar şi necesitatea de a reconstrui obiectul cît mai repede, în altfel decît după metoda tradiţională şi altfel decît cubiştii înşişi, de care Delaunay se simţea destul de străin. Nemulţumit de propriile sale distorsiuni şi contorsiuni, care nu-l mai satisfac, el întrevedea în intuiţia sa « cu totul altceva, care să nu mai fie sfîşiat, ciopîrţit, dramatic». El concepe o eliberare prin culoare. «Mi-a venit ideea unei picturi care să nu fie legată tehnic decît de culoare – de contrastele de culori –, dar dezvoltîndu-se în timp şi percepîndu-se simultan, dintr-o dată ». Ceea ce învăţase de la Chevreul şi de la noua fizică a luminii i-a revenit atunci în minte. « Foloseam învăţătura lui Chevreul: „Contrastele simultane”. Mă jucam cu culorile aşa cum în muzică am putea exprima prin fugă, fraze colorate, fugate...»

Delaunay devine atunci, cum o spune el însuşi, « hereziarcul Cubismului ». Dar el rămîne legat încă de Cubism în ciuda reproşurilor care i se aduc că face Impresionismul « decorativ » prin epitetul pe care i-l adresează Apollinaire, şi pe care el îl acceptă, de *Cubism sfirtecat.* Ce însemnează aceasta? Că acest Cubism sfîrtecat trebuie să fie « o grupare a tuturor elementelor care combat in pictură. Cuvîntul sfîrtecat vrea să spună că acest Cubism este străbătut de diferite forţe care-l sfîrtecă». Reminiscenţele de obiecte pe care Delaunay le mai întilneşte încă în tabloul cubist sfîrtecat îi apar atunci ca elemente dăunătoare, pe care e mai bine să le elimine în întregime,

şi acesta este momentul in care se precizează şi se defineşte în spiritul său acea estetică a culorii şi a mişcării care va duce la opere cu adevărat abstracte, cum sînt *Ritmurile,*cu o intransigenţă bogată în viitoare aventuri şi descoperiri fecunde. «Mi-a venit ideea să suprim imaginile văzute în realitate, obiectele care corup ordinea colorată. Mă afundam în problema culorii formale. »

în această frază, unde fiecare cuvînt este greu de sens şi de un mesaj considerabil, Delaunay formulează una dintre revendicările esenţiale ale tendinţei abstracte sau abstractizante. A suprima imaginile văzute în realitate, iată un ideal căruia Delaunay nu-i va rămîne fidel; el nu le va suprima în întregime, ci le va da o altă semnificaţie. Se va ajunge la lirismul pur, la o poezie eliberată de descriere şi de reprezentare, la cîntecul pur; astfel Apollinaire pune noua estetică a lui Delaunay sub patronajul bardului şi o intitulează Orfism.

Analizînd tabloul *Première Fenêtre Simultanée* (Prima fereastră simultană) din 1912 (Col. Jean Cassou), Gilles de la Tourette presupune că, fără îndoială, Delaunay a văzut pe o sticlă cu marginile tăiate oblic producîndu-se fenomenul luminii descompuse creînd splendoarea culorilor prismei ». Şi a conchis : « Abstractizarea lui Delaunay porneşte întotdeauna de la natură». E adevărat pînă la un anumit punct, dacă ţinem seama de dezvoltarea operei figurative a lui Delaunay, *La Femme nue à sa toilette* (Femeie goală la oglindă) (1915), *L'Equipe de Cardiff* (1913), *Les Coureurs* (Alergătorii) (1926), *La Nature morte portugaise* (Natură moartă portugheză) (1916) etc., dar chiar şi în tratarea figurii, materia devine impalpabilă, şi forma nu mai are alt rost decît să reverbereze lumina, să descompună lumina prin prismă şi să individualizeze culorile, cum o făcea Chevreul. Această trecere de la forma

solidă la o formă luminoasă aproape imaterială răspunde unui efort de purificare, comparabil mai degrabă cu acela al lui Malevici, decît cu 162

purismul lui Ozenfanl şi JeannereL. Ürfismul « este arta pură », proclama Apollinaire, adică « arta de a picta ansambluri noi cu elemente neîmprumutate de la realitatea vizuală, ci în întregime create de artist şi înzestrate de el cu o puternică realitate ».

Nu s-a enunţat niciodată mai clar şi mai total natura artei abstracte şi cîmpul ei de acţiune decît a făcut-o Apollinaire în această analiză a picturii lui Delaunay, şi aceasta, o repetăm, în ciuda faptului că Delaunay nu este într-adevăr abstract decît într-o parte din opera sa. Este interesant să remarcăm că Delaunay a urmat întotdeauna cele două drumuri paralele al abstractizării şi al artei figurative şi se întîmplă chiar, adesea, că ambele tendinţe se încrucişează şi se influenţează reciproc. Artistul voia să înlăture ceea ce numea figurativ tradiţional, căci îşi dădea seama perfect de ceea ce era *neobiectw* chiar în aceste figuri. El urmăreşte o «realitate pură», o «realitate absolută», care, în mod efectiv, nu va datora nimic naturii.

Intenţiona să dea aprecierilor sale cu privire la artă, care au rămas inedite şi pe care nu le-a reunit niciodată în volum, titlul de *Peinture pure réalité*, care era cea mai bună definiţie şi cea mai concisă a esteticii sale. Notele sale sînt deosebit de preţioase pentru că ele conţin, în afară de nişte vederi despre artă în general foarte ciudate, şi consideraţii tehnice de cea mai mare utilitate, în care-l vedem căutînd limbajul plastic care trebuie să fie, potrivit naturii sale personale şi geniului său propriu, vocabularul artei abstracte. Cea mai bună expresie a ceea ce putea să devină, după el, această artă abstractă se găseşte, înce- pînd din 1912, în acordul de culori şi de mişcări care se constată în « formele circulare

» şi în « discurile simultane » care i-au conferit acestei părţi a operei sale calificativul de simultaneism, suprapus celui de orfism.

Predilecţia pe care Delaunay o vădeşte pentru formele circulare atît în picturile sale abstracte 163 cît şi în cele care rămîn în mod tipic figurative (nu-

mese cu adevărat figurativ un tablou în care figura este scopul, ţinta reprezentării) provine din faptul că el a descoperit foarte repede, încă de pe cînd picta *Saint-Séverin au prisme*, valoarea dinamică a unei figuri care este concepută ca mobilitate pură. Poate că şi aici este o amintire a cercului cromatic al lui Chevreul, dar lumea ră- sucindu-se în rotaţiile constante a lui Delaunay este mult mai favorabilă metamorfozelor formei, jocului luminii şi culorii. Conştient şi instinctual, Delaunay înserează în cercurile expresive şi mişcătoare un fel de simbol cosmic care capătă pentru el, în cele din urmă, o semnificaţie aproape religioasă. El compune picturi imense (cele pe care le execută în 1937, pentru Expoziţia Internaţională de la Paris, măsoară 780 metri pătraţi), ale căror elemente sînt «discurile simultane», rezultat al efortului său pentru a realiza mişcarea perpetuă şi simultană a culorilor în opoziţie. Din opoziţia însăşi iese mişcarea şi o subtilă ştiinţă cromatică ordonează în rotaţii vertiginoase « obiectele » devenite lumină pură.

În *La Joie de Vivre* (Bucuria de a trăi) din 1930 (Col. Sonia Delaunay), forma geometrică, încă

uşor de recunoscut, ba chiar precizată cu limpezime, cu un scrupul de « clasicism » deosebit de tulburător, subzistă în spatele iradiaţiilor culorii. Delaunay nu vrea distrugerea formei în lumină, ci desăvîrşirea ei. Mişcarea, în această privinţă, rămîne constructoare. Sinteza se săvîrşeşte în asocierea integrală a mişcării, a formei şi a

culorii, şi atunci nu mai are prea mare importanţă, pentru perfecţiunea acestei armonii, dacă suportul este o formă abstractă sau o aparenţă de reprezentare.
Arta lui Delaunay este sinteză, în sfîrşit, pentru că în ea se întîlneşte o combinare a disciplinelor cézanniene şi cubiste cu libertatea impresionistă. Consideraţiile sale asupra esteticii sînt, de fapt, foarte puţin dogmatice. El nu a creat o şcoală, chiar dacă soţia sa, Sonia Delaunay, a continuat cu talent nişte cercetări asemănătoare cu ale sale. Apollinaire i-a dictat calificativele de orfism

şi de simultaneism. În « graţia » uimitoare a tablourilor sale subzistă ecoul unei vechi tradiţii franceze. Gilles de la Tourette a spus prea bine: « El rămîne aproape de natural şi în tradiţia umanismului, aşa cum s-a perpetuat ea în Franţa; bogăţia de sentimente a omului, care chiar dacă e desprins de sol prin gest sau prin avînt, rămîne sensibil la ambianţa sa, la desmierdarea luminii. Şi cînd nu mai este nici măcar lumina, rămîne acea parte a luminii care este culoarea, încă dinamică şi apropiată, căci culoarea este un act de lumină. Toate culorile sînt unificate, prisma ni se personifică potrivit materiei lucrurilor pe care le atinge raza de lumină... Ritmul ne împinge spre fugitiv, dar prezenţa, în afara lucrurilor, păstrează permanenţa. »*

KAZIMIR MALEVICI ŞI SUPREMATISMUL. Această tendinţă pe care o vedem manifestm- du-se, într-o manieră atît de ciudată şi de variată în jurul anului 1910, la pictori foarte deosebiţi unii de alţii ca estetică şi ca tehnică, dar tinzînd cu toţii spre anularea figurii, ascunde, în opera lui Malevici, un aspect cu atît rnai interesant cu cît pictorul rus a dus numaidecît la extrem, la absolut, această dorinţă de a ajunge la abstrac- tism, exprimată, în aceeaşi epocă, de Construc- tivişti, de Neoclasicişti şi de atîtea şcoli care vădeau

aceeaşi oboseală faţă de formele şi de formulele tradiţionale.
Artiştii trebuie judecaţi după operele lor şi nu după cele ce au scris, şi uneori chiar manifestele însele, oricît de instructive ar putea fi, trebuie considerate doar ca nişte documente. De obicei se întîmplă că scrierile unui artist îşi propun o finalitate doctrinară, în timp ce pentru noi ele contează mai ales ca explicaţii pentru operele pictate. Există, aşadar, două maniere de a considera Suprematismul lui Malevici: una care porneşte de la picturile sale, şi asta, după părerea mea, cea mai eficace, cea mai adevărată, căci în definitiv in tablourile sale un pictor traduce cel mai direct şi cel mai complet tot ceea ce trebuie să ne spună; a doua porneşte de la scrierile sale, iar acestea rămîn foarte instructive. De altfel trebuie să ne exprimăm regretul că atît de puţine tablouri ale lui Malevici sînt accesibile astăzi şi că este cu desăvîrşire imposibil să-ţi faci o părere despre întreaga sa operă după rarele exemplare care se întîlnesc, în afara Rusiei, în muzee şi în colecţiile particulare. Putem vorbi aproape de o absenţă a lui Malevici şi s-o regretăm cu atît mai mult cu cit acest pictor, atît de dificil de studiat astăzi din pricina unor supărătoare motive materiale, a fost unul dintre « expozanţii» cei mai considerabili şi mai caracteristici ai artei abstracte pe care o studiem aici.
Într-adevăr, Malevici a ajuns să golească complet tabloul nu numai de orice element, figurativ sau figurat, ci chiar de orice aluzie la figură, de orice aluzie la ceea ce ar fi putut fi o figură. Acesta este sensul esteticii sale, pe care el însuşi o numea *suprematistă*, întrucît nu există în opera sa loc pentru nici o tranzacţie, pentru nici un compromis; şi, apoi, pentru că voinţa de abstractizare, care, la el, apare în acelaşi timp şi în primul rînd ca un miraculos *instinct* de abstractizare, introduce cu o extraordinară parcimonie unele forme geometrice, alese dintre cele mai simple, pentru a suscita în vidul general al tabloului această senzaţie, această experienţă inte-

rioară, care devine subiectul tabloului, care, mai bine-zis, *devine tabloul*.
Malevici era un om de natură mistică în manieră asiatică, mai degrabă, decît occidentală; lui îi este de ajuns să aşeze o cruce, destul de vagă, aproape inperceptibilă, în pustiul alb al tabloului, pentru ca aceasta să devină, ca în pînza din 1917, intitulată *Senzaţia unei surse mistice ţişnind din infinit*, rezultatul unei iluminări a sufletului, nemaifiind un obiect plastic, ci o proiectare a experienţei spirituale. Senzaţie, experienţă, verificare: aceasta este originea operei de artă la Malevici; credinţa sa, acest misticism pe care-l întîlnim la personajele lui Tolstoi şi ale lui Dostoievski îşi găseşte aici expresia sa cea mai complexă. Sînt încredinţat că dintre toate operele abstracte, cele ale lui Malevici sînt cele mai puţin comunicabile, şi că numai o afinitate de structură poate oferi cheia lor. Cîteva chei, e adevărat, se pot descoperi şi în cartea lui Malevici, *Lumea fără obiect*, scrisă înainte de 1914 şi publicată, în traducere germană, în 1927[1], este foarte greu de conceput cum un text atît de important, atît de fundamental pentru cunoaşterea, nu numai a eticii şi esteticii unuia dintre primii şi cei mai mari maeştri ai artei abstracte, ci şi a evoluţiei generale a artei abstracte în ansamblul său, n-a fost niciodată tradus în franceză.
Oricît de ispititor ar fi să folosim lungi citate din *Lumea fără obiect* pentru a explica opera lui Malevici, nu ni se pare cu putinţă să dăm aici extrase importante din această lucrare, pentru că nu există, mai ales în *durata* creaţiei sale, o coincidenţă absolută între poziţia sa teoretică şi realizările sale plastice. Nu voi reţine deci din ea decît elementele care să ne permită lămurirea, în linii mari, a acestei arte şi-l trimit pe lector la cartea însăşi.
Există, deci, în opera lui Malevici două curente foarte contradictorii, care corespund exact celor două aspecte ale personalităţii sale. Am vorbit

1 ***Die gegenstandlose Welt*, Albert Langer Verlag, München.**

despre mistic, de economia sa de forme care, dusă la extrem, va ajunge, în căutarea supremului, la tăcere, la absenţa formei. Ceva asemănător se întîlneşte astăzi la unul dintre pictorii noi cei mai atrăgători şi mai remarcabili, Tal Coat, a cărui experienţă, pasionantă de altfel, de golire, de purificare, va ajunge la dispariţia formei şi a culorii. Aceasta este cu precădere evident în tablourile pe care Malevici le picta în 1916 şi care reprezentau un univers străbătut de foarte rare şi de foarte scurte constelaţii. i Dar există de asemenea la Malevici şi o latură constructivă: aceea care-l face să edifice arhitecturi de volume, gratuite, care in spiritul său nu corespundeau unor edificii posibile, realizabile şi care, lucru ciudat, au fost realizate, chiar după principiile pictorului rus, de către marele arhitect american Frank Lloyd Wright. Alături de picturile sale pătrunse cu totul de acest spirit mistic de care vorbesc mai apar şi « arhitecturile suprematiste», concepute oarecum ca nişte machete de locuinţe, cu volume foarte simple, echilibruri de mase foarte subtile şi volume adiţionale care constituie tot atîtea pete de culoare în structura totală.

în aceste arhitecturi suprematiste, atît de obiective încît un arhitect de astăzi poate să se inspire din ele, neavînd altceva de făcut decît să le copieze ca să facă astfel edificii utilizabile, recunoaştem totuşi aceeaşi supremaţie a sentimentului pur, a unui echilibru, în sine, a ritmurilor lipsite de scopuri practice şi utilitare, o mistică a obiectului, ca să zicem aşa, care mai degrabă completează decît neagă mistica subiectului. Să mai adăugăm, de altfel, că această viziune a universului a fost suscitată în parte de experienţa aviatorului, aşa cum a practicat-o Malevici, care este experienţa aeriană, creatoare de noi perspective, de noi puncte de vedere, de noi percepţii ale universului, cu atît mai mult cu cît această experienţă, adăugîndu-se caracterului însuşi al pictorului, a adiţionat noţiunea obiectivă a unui spaţiu neobişnuit, a

unui vid, a acestui fel de concepere a unui spaţiu spiritual pe care pictorul îl poseda dinainte.
Este important să notăm că Malevici a ajuns dintr-un singur salt la noţiunea cea mai abstractă care se poate imagina, cea care, ca în faimosul său tablou expus la Moscova în 1919 (dar executat cu şase ani înainte) aşază pur şi simplu un dreptunghi negru pe un fond alb. Evident, mai departe nu se put2a merge şi, pornind de la acest punct de vedeie, Malevici a dus Suprematismul la un grad de rigoare şi de absolut care dă întregii sale onere un caracter de nobleţe pe care noi îl admirăm nespus de mult. Aceasta nu înseamnă că experienţa lui Malevici nu putea fi altceva decît o experienţă personală, ba chiar, într-o oarecare privinţă, un impas în care nişte pictori mai puţin înzestraţi şi mai puţin « puri» ar risca să piară. Ceea ce se cuvine deci să reţinem înainte de orice din opera sa este o eliberare totală a spaţiului, acesta devenind un «mediu fără dimensiuni», cum spune pictorul însuşi, unde privitorul se conduce după reperele stabilite de artist. În suprafaţa însăşi, raporturile obiectelor se înscriu în forme geometrice simplificate la extrem, inspirate de spiritul de fineţe mai mult decît de spiritul geometric propriu-zis, dar aceste forme erau cele mai simple, cele mai pure şi de aceea el le-a adoptat.
în spaţiul cu trei dimensiuni, în fine, construcţiile abstracte au semnificaţia unei reîntoarceri la materie, dar o materie purificată de însăşi materialitatea ei, fără o înţelegere cu emoţia, nici cu intelectualitatea. Este vorba de viaţa autonomă a obiectului, ce prezintă o altă faţă a acestui fel de iluminare religioasă care, în picturile sale, îl pune pe Malevici în contact direct cu infinitul, prin intermediul sentimentului.
Arta lui devenise astfel o estetică a sentimentului pur. « În sentiment, scrie el, trebuie să vedem peste tot şi mereu şi absolut numai sursa oricărei încercări creatoare.» O geometrie guvernată de sentiment este deci esenţialul picturii sale şi aceasta este maniera în care sentimentul ocupă

forma care-i dă intensitate magică. În faimosul său tablou *Alb pe alb*, asistăm la o estompare a culorii şi la o estompare a formei pentru a se ajunge la un lirism poetic.
«Nu am inventat nimic, spune el, am simţit doar noaptea în mine şi în ca am întrevăzut noul pe care l-am numit suprematism. » În ce măsură această «noapte » a fost pentru el o asceză şi poate ea fi comparată cu «noaptea obscură» a misticilor? Formele pe care le creează el sînt din acelea în faţa cărora ar fi meditat un înţelept chinez. Ele ne aduc înapoi la Tao, care este calea supremă, şi însuşi numele de suprematisrn pc care pictorul rus l-a dat artei sale înlătură orice echivoc. Prin forme şi prin abolirea aproape totală a formelor prea evidente se ajunge la esenţe. Cum se formulează şi se definesc, în această estetică, raporturile artistului şi ale naturii şi cum pot fi ele exprimate într-o *lume fără obiect* ? Malevici a formulat o doctrină asupra acestei probleme. « Omul şi natura, scria el, constituie doi termeni antagonişti aşezaţi unul în faţa celuilalt, care nu au posibilitatea să se înţeleagă şi să se unească, întrucît realitatea de fapt a naturii este în întregime diferită de reprezentarea eronată pe care şi-o face conştiinţa despre ea. »
În altă parte el socoteşte că «tot ce numim noi natură este o pură creaţie a fanteziei, care nu are nici cel mai neînsemnat raport cu realitatea de fapt». Dar, în acelaşi timp, el mai spune că « pentru artist, natura este întotdeauna perfectă, fie că este soare, ploaie sau furtună».
Nu se pune problema refuzării totale a naturii în favoarea spiritului, ci de a compune cu ea şi de a păstra realitatea a ceea ce este dat cel puţin ca element antagonist împotriva căruia este salutar să lupţi în speranţa de a realiza puritatea, perfecţiunea supremă, luptă fără de care n-ar fi cu putinţă, totuşi, să se

ajungă la rezultatul dorit.
Aspiraţia de a junge la o «lume fără obiect» rămîne fundamentul esteticii acestui pictor, şi de aceea el a făcut din «lumea fără obiect » tema şi titlul cărţii sale; dar ce înseamnează *fără obiect* ? Trebuie oare a înţelege obiectul în sensul de lucru figurat sau să-l luăm în sensul său filozofic ?
În această ultimă interpretare, opera de artă, ea însăşi, care este propriul său obiect, va dispare? Este imposibil să concepem vreo activitate creatoare, oricare ar fi ea, fără obiect, căci am ajunge atunci la un fel de nihilism, de negare a acţiunii, de ataraxie, care nu este în spiritul lui Malevici.
Sensul pe care artistul îl dă acestui cuvînt, ar fi, judecînd după afirmaţiile din *Gegenstandlose* 170 *Wdt* şi, ma ales, după picturile sale, că în opera lui materia însăşi devine sentiment pur. Aşa cum sentimentul, am văzut, tinde să şteargă culoarea şi materia, el trebuie să şteargă de asemenea şi obiectul, sau, mai degrabă, să devină el însuşi obiectul. Un obiect creat de ceva mult superior conştiinţei, întrucît «reprezentările conştiinţei » sînt fără valoare. Malevici a declarat-o categoric. Artă de pură efuziune mistică, pictura sa relevă iluminare, iar nu ceva raţional sau intelectual şi cu atît mai puţin ceva dialectic. Nu se neagă formele, ele sălăşluind în tablou, dar au în tablou o «valoare» diferită de cea pe care o au aiurea. Prezenţa lor în această «noapte», care este un aspect al vidului, un «pustiu » (imaginea pustiului este şi ea folosită frecvent de către mistici) capătă o semnificaţie cu totul nouă. Obiectul este, mai bine-zis devine altceva, înzestrat cu alt înţeles, cu o altă virtute de reprezentare, care nu mai este obiectivă, ci spirituală. Nu este vorba nici despre « forme simbolice», într-o artă în care are importanţă numai efuziunea individuală. Un gînditor *occidental* ar fi formulat fără echivoc o doctrină a sentimentului, a obiectului, a formei, a vidului, dar Malevici era un artist, nu un filozof, şi un rus atras mereu de nedeterminat, de infinit.

Ceea ce îl făcea să se teamă, la ce numea el obiect, era tirania opacităţii, a greutăţii; de aici importanţa pe care o capătă, în operele sale, noţiunea de transparenţă, noţiunea de zbor. El visează ia un spaţiu liber, la un spaţiu pur, străbătut de Esenţe devenite vizibile, dar imponderabile. Culorile cele mai «neutre», negrul, albul, griul, materiile cele mai fluide şi mai netede, contururile precise în definiţia lor geometrică şi, în acelaşi timp, umflate de infinit, sînt elementele esteticii numite pe drept cuvînt suprematiste. *Pustiul* lui Malevici este stepa nemărginită, cu marile ei chemări care le adaugă imaginaţiei, sensibilităţii, visului. Şi cum în acest spaţiu fără margini, care poate fi pre- 1 supus infinit, singurele valori veritabile sînt mişcările, figurile geometrice o pornesc la drum, în picturile lui Malevici, în direcţii precis indicate de înclinaţiile obiectelor. Aşa cum Mondrian ţinea la verticalitatea absolută, tot astfel Malevici face ca linia dreaptă să se orienteze în spaţiu către o ţintă invizibilă, inimaginabilă. Arta diagonalei este dusă de el pînă la simbol, pînă la mit, dind compoziţiei-mişcare semnificaţia unui elan spiritual. Formele stabile, la el, pătratul, dreptunghiul, aparţin domeniului staticii, al afirmaţiilor dialectice, lumii închise şi imuabile. Dimpotrivă, cînd forma izbucneşte şi se sparge, o parte din obiect porneşte la drum numaidecît spre destinul său, confirmînd ceea ce presimţim: că această estetică a supremului este şi o estetică a devenirii.

Dacă se poate vorbi de idealism, în pictura abstractă, atunci îl vom găsi la Malevici, la acest artist care refuză arta socială, care proclamă singurătatea absolută a artistului. Pe cît se doreau Constructiviştii integraţi în social, în colectiv, pe atît Malevici se îndepărtează de masă, de imperativele ei şi de nevoile ei, pentru a edifica o operă atît de esenţial personală, individuală, încît devine aproape incomunicabilă. Arta lui Malevici era prea puţin capabilă să creeze o şcoală, cu toate că, printre artiştii contemporani, găsim, din alte unghiuri şi cu alte

mijloace, această estetică a sentimentului. Era, fără îndoială, aproape fatal ca ea să ducă la impas pe cine ar fi năzuit să posede *supremul*, fără să facă acestui absolut darul total al propriei sale fiinţe, la care consimţise Malevici. Extrema rigoare a unei picturi aproape total lipsită de culoare şi de formă, cerîndu-i spectatorului tot atîta intensitate de viaţă interioară pe care o depusese şi artistul-autor, constituia un efort fără precedent şi fără urmaşi. Malevici este, fără îndoială, cel mai abstract dintre toţi pictorii pentru că el a eliminat din tablou forma figurativă, apoi forma geometrică şi pentru că, după ce a dematerializat ceea ce mai rămăsese formă, din opera sa, el ar fi vrut

> să sesizeze o ionnă imaterială care n-ar li putut să fie decit nonformă. Dacă a adoptat forma geometrică, a făcut-o pentru a se elibera de anecdotic şi de naturalism, pentru a reveni ia realităţile esenţiale, eterne, şi nu cele obişnuite, precare şi relative. Geometria i-a furnizat arhetipuri, cuprinzînd forma plastică cu o extremă economie şi dotînd-o, în acelaşi timp, cu un dinamism care să permită o traiectorie comparabilă cu cea a aştrilor în spaţiu.
>
> Cu cît construcţiile tridimensionale sînt aşezate mai solid pe pămînt, arhitecturate în funcţie de statică şi de durată, cu atît picturile sale suprematiste din a doua perioadă, adică din 1914—1915 (prima perioadă fiind consacrată disciplinei ascetice, a privaţiunii absolute, întoarcerii la forma cea mai simplă, în spaţiul cel mai simplu), evocă rapiditatea cometelor şi a stelelor căzătoare. Rudolf Kurz are dreptate să-l considere [1] pe Malevici drept adevăratul creator, în această privinţă, al filmului abstract şi să arate în ce fel Ruttmann, Richter, Eggeling s-au inspirat din picturile sale şi au fost marcaţi de spiritul său. La acest artist profund religios, în sensul cel mai complex al cuvîntului, şi despre care se spune că, atunci cînd a murit, în 1935, a cerut

să fie înmormîntat direct în pămînt, cu braţele întinse în cruce, descoperim această mistică a mişcării, care l-a preocupat atîta, care umple picturile sale şi care este unul dintre elementele capitale din a sa *Lume fără obiect*. «Arta picturii nu constă în posibilitatea de a crea o construcţie bazată pe raporturile de forme şi culori sau pe gustul estetic, ci pe echilibrul, rapiditatea şi direcţia mişcării.»
Această aspiraţie de a încorpora mişcarea în spaţiu şi în formă se găseşte deopotrivă şi la Futurişti, la Simultaneismul lui Delaunay, in Raionismul lui Larionov şi al Gonciarovei, dar la Malevici ea are cu totul alt sens decît cel al unei căutări estetice. Numai mişcarea poate să-l

173 [1] Expresionismus und Film, Berlin, 1926.

împiedice pe 0111 de a se anula, de a se anihila în « pustiu »; şi aceasta nu pentru că i-ar permite de a ieşi din pustiu, ci, dimpotrivă, pentru că îl ajută să ordoneze şi să dea viaţă pustiului însuşi. întreaga sa operă e o mărturie, cu o fervoare imediată şi cu o completă detaşare, a acestei dorinţi de a săvîrşi o cucerire spirituală prin mijloacele materiale ale artei.

SCULPTURA ÎN CĂUTAREA DE FORME ŞI DE SPAŢII NOI

Raporturile dintre spaţiul interior şi spaţiul exterior au suferit modificări profunde sau, mai bine zis, au creat relaţii cu totul noi, din momentul în care sculptura a luat cunoştinţă de legile esenţiale ale formei şi de bogatele posibilităţi care i se oferă. Corespondenţele care există între sculptura contemporană eliberată de tradiţia reprezentării şi de prejudecata masei, pe de o parte, şi o nouă concepţie fizică şi matematică a spaţiului, pe de altă . parte, demonstrează intensitatea cu care arta contemporană împărtăşeşte teoriile cosmice ale savanţilor şi le

exprimă, potrivit propriilor ei mijloace, cu posibilităţile unei tehnici care asociază din ce în ce mai mult universul interior al artistului cu intuiţia şi cu cunoaşterea problemelor majore ale ştiinţei moderne. Sculptura secolului al XIX-lea evoluase către o folosire tot mai excesivă a efectelor picturale care se multiplicau abuziv după ce se abătuse de la marile scheme constructive de care sculptura secolelor precedente fusese legată atîta timp cît depinsese de arhitectură. După ce încetase de a se mai supune arhitecturii, ea prezentase o dată cu noile virtuozităţi tehnice o revendicare plină de mîndrie a autonomiei sale şi, in loc să se apropie în esenţa sa interioară de arhitectură, ea pretinsese să rivalizeze cu pictura în efectele sale dramatice sau naturaliste. Experienţa futuristă şi experienţa cubistă, care aveau amîndouă ambiţia să îndeplinească necesara revoluţie a sculpturii secolului al XX-lea, 174
au eşuat, în tendinţele lor contrare, pentru acelaşi motiv. Avînd locuri de pornire diferite, ele ajung la acelaşi impas: îmbucătăţirea formei, fărîmiţarea suprafeţelor, consecinţe ale încorporării mişcării analitice, cum s-a văzut în opere ca *Paharul cu absint*, de Picasso, sau *Om mer- gind*, de Boccioni. Obiectul împrăştiat prin mişcarea centrifugă, care distrugea unitatea formei sub pretextul că multiplică planurile, reconstituía în spaţiu o formă totdeauna fragmentară, în mod esenţial non-plastică, care luase naştere din teorii intelectualiste. Inst, bilitatea aşezării sale în spaţiu este cea mai bună dovadă a acestui lucru şi îngăduie unor opere concepute atît de arbitrar semnificaţia experienţelor interesante, care merită să fie încercate, dar care nu depăşesc nivelul simplei experimentări guvernate de spiritul de sistem şi ducînd la eşec, în dorinţa de a crea o estetică sculpturală nouă, în ciuda contribuţiilor foarte importante ale lui Lipschitz şi ale lui Zadkin, pentru că ei au acceptat impulsul mişcării cubiste, fără să se supună însă şi la sistematizarea ei. Duchamp-Villon şi Laurens au

elaborat, unul cu puternica sa inteligenţă şi rigoarea calculelor sale, celălalt cu autenticitatea gradioasă şi simplă a uneia dintre cele mai frumoase « naturi» de sculptori pe care i-a conceput timpul nostru, prolegomenele întoarcerii la legile interne, ale întoarcerii la propria sa arhitectură care avea să guverneze mişcările divergente ale sculpturii contemporane. Spiritul analitic şi ştiinţific al lui Duchamp-Villon căuta o aritmetică a planurilor, în sînul căreia viaţa se mişcă încă in creuzetul său arzător. Armonia cosmică a lui Laurens, dimpotrivă, acorda forma fugitivă, din ce în ce mai eliberată de limitele convenţionale ale umanului, cu impulsul forţelor naturii, apa, vîntul, zvîrcolirile pămîntului. Cu Laurens, sculptura se întoarce la elemente şi toarnă profilurile figurii omeneşti în ritmuri de mase care devin pură mişcare.

Se pare, în sfîrşit, că în esenţa lor căutările cubiste şi cercetările futuriste au avut, de altfel, în vedere,

în primul rind, o creaţie cu două dimensiuni, prin- tr-un joc subtil de linii şi de culori, printr-o succesiune de analize şi de sinteze capabile de efecte plastice foarte remarcabile în pictură, mai îndoielnice şi, în orice caz, mult mai puţin plastice în sculptură, cu atît mai mult cu cît la^Lipschitz, laZadkin, la Archipenko, chiar la Gargallo, preocuparea figurativă, deşi non-realistă, constituia centrul operei. Chiar şi astăzi, la unii dintre cei mai mari sculptori contemporani, ca Henry Moore, de exemplu, o dorinţă foarte precisă de abstractizare nu ajunge decît foarte rar să se elibereze de tirania figurii. Noi nu putem să-l considerăm pe Moore drept un sculptor abstract, cu toate că unele dintre operele sale nu prezintă o figură ca atare, ci doar mase, ritmuri, mişcări. Dl. Herbert Read a definit în mod just armonizarea dintre abstractizare şi figurare la Moore – şi spun anume « armonizare », căci în loc de a se prezenta ca antagoniste, gustul pentru figură

şi tentaţia gîn- dirii abstracte colaborează şi se sprijină în mod tacit în loc de a se nega – cînd scrie: «Opera sculptată trebuie să existe prin ea însăşi. El (sculptorul) condamnă de altfel din motive etice, dacă nu estetice, această poziţie care constă în a cîştiga de partea sa pe privitor printr-un joc de umbre şi de lumini, de linii şi de reliefuri la suprafaţa pietrei. După el, aceasta este un fel de înşelătorie, căci asemenea efecte sînt mai proprii desenului sau picturii decît sculpturii. Meseria sculptorului este „să facă dintr-un bloc inert o operă care să aibă existenţa sa proprie, cu jocul său de volume şi de profiluri concepute în spaţiu, de mărimi şi de secţiuni variate, ridi- cindu-se şi răsucindu-se, apropiindu-se şi opu- nîndu-se într-un fel de logică a spaţiului”. »

De o vitalitate miraculoasă şi miraculos de simplă, în fond, arta lui Henry Moore derivă din natură şi rămîne în domeniul organicului. Un *Arlechin* de Gargallo, posedînd o stranie formă de dezintegrare, de dezumanizare, este, deşi figurativ, cu mult mai intelectual decît orice sculptură a lui Moore, fie chiar şi *Coşul Păsării*, 176

din 1939, *Compoziţia* din beton sculptată, din 1933, sau statuia din piatră verde de Hornton intitulată *Mamă şi copil*, din 1936. Ceea ce este mai organic, la Moore, este dragostea sa pentru materiale, predilecţia pe care o are pentru soiurile de piatră cele mai variate. Eu nu cred să mai existe un sculptor care să fi folosit, cu atîta stăpînire şi cu atîta siguranţă în cunoaşterea a ceea ce se poate aştepta de la fiecare din ele, materiale atît de numeroase şi atît de diverse. Bronzul, plumbul, pămîntul ars, betonul, alabastrul, toate speciile de lemn posibile, europene şi exotice, chiar şi lemnul fosilizat, şi, în privinţa pietrei, anhidrita, piatra «wonderstone» afr jană, *roca verde di Prato*, piatra de Corsehill, alabastrul de Cum- berland, piatra de Ancaster,

marmura de Armenia, piatra verde de Hornton. El nu face parte dintre acei sculptori care se mulţumesc cu născocirea şi cu schiţe şi care lasă pe seama meseriaşilor puternica şi adesea dramatica bucurie de luptă corp la corp cu blocul virgin. La el se vede că există o amiciţie intensă şi secretă cu materia, în loc să-i fie vrăşmaşă, îl conduce, îl ajută şi-l susţine. «Oamenii, copacii, plantele, florile, scoicile, casele, rocile, atomii – toate aceste aspecte ale naturii sînt pentru artist o sursă de inspiraţie cu mult mai viguroasă şi mai variată decît însăşi imaginaţia sa. Nu este neapărat nevoie să se copieze aceste forme – aceasta este greşeala naturalismului. Dar pentru a înţe lege legile creaţiei, *natura naturans*, trebuie parcă să poţi participa la creaţia însăşi. Este o ambiţie nemăsurată, dar pe ea se sprijină sau din cauza ei eşuează operele cele mai caracteristice ale mişcării artistice contemporane. »[1] Această dragoste pentru materie, cu frumuseţea sa intrinsecă şi cu posibilităţile sale expresive, se acordă foarte bine la acest artist – care are un simţ ascuţit al mărimii, sub toate formele, materială şi morală – cu ceea ce el numeşte «vitalitatea spirituală », pe care o mărturisesc toate creaţiile

177 [1] fierberi Read,

sale. Reflectînd îndelung şi eu subtilitate asupra artei în general, Henry Moore este, totuşi, eu totul străin de orice « cerebralitate » şi niciodată vreo concepţie intelectualistă asupra lumii nu-i dictează formele sale, chiar dacă ar fi vorba de unele care ne apar ca fiind cele mai îndepărtate de « figura » ca atare. « O operă este o evaziune din viaţă, a spus el într-o zi, din pricină că nu vrea să reproducă aparenţele. Ea poate să fie, dimpotrivă, o pătrundere în realitate, şi nu un sedativ sau un narcotic, nici un exerciţiu de bun gust, furnizînd forme şi culori care să placă, într-o combinare atrăgătoare, nu un decor pentru viaţă

şi o expresie a semnificaţiei vieţii, un stimulent pentru a trăi cu mai multă energie. »
Alături de Henry Moore, un sculptor ca Adam ar părea mai abstract, în sensul în care raporturile sale cu figura nu sînt pînă la urmă decît aluzive, şi în care un mod strict clasic de gîndire guvernează desenele sale (gravuri sau tapiserii), şi în acelaşi timp mai organic, chiar, căci el pătrunde şi mai energic, poate, în elemente. Adam construieşte cu o înflăcărare imensă şi liniştită aceşti coloşi, care sînt făcuţi nu pentru galerii şi pentru muzee, ci pentru contactul permanent cu vîntul, cu aerul, cu soarele şi apa. Ai dori să vezi aceşti giganţi, care stau încă agăţaţi la limitele umanului, scăldaţi de valurile mării. Corpurile pe care le imaginează sînt nişte peisaje de munte, nu nişte construcţii arbitrare ale inteligenţei sau fanteziei; ele sînt, ca şi cele ale lui Moore, din natură şi în natură. Jean Cassou a spus despre el că este « simplu cu ferocitate ». Aş adăuga că această simplitate feroce este cea a naturii însăşi, plină de ingenuitate şi de inocenţă, deşi miraculos de raţională şi construită într-un efort conştient, unde spiritul are cea mai mare parte. Un scriitor italian, Giuseppe Marchiori, l-a comparat cu un imagier roman, dar cred că trebuie mai degrabă să ne gîndim la vreun primitiv foarte cultivat, la un inventator al giganticelor mitologii rudimentare care

> ne întorc la începuturi. în acest sens, el are « simplitatea » şi « ferocitatea » anumitor sculpturi africane, la jumătatea drumului dintre zeu şi animal, între imaginar şi trăit, între organic şi vis. Gravurile sale, pe de altă parte, ni-l arată înrudit cu întreaga şcoală de gravori *cartezieni*, printre care întîlnim pe unul pur abstract, cum este Courtin, şi un «figurativ» tinzînd spre abstractizare şi dovedind încă mai mult supra- realism, Roger Vieillard, deşi acest interpret al *Discursului*... trasează epurele raţiunii celei mai limpezi şi, prin însuşi cest fapt, celei mai tulburătoare. Universul lui Adam participă astfel, în materie

de acvaforte şi tapiserie, la un grafism geometric de o extremă chintesenţă, şi în materie de plastică şi sculptură, platină, piatră sau metal, la o dăruire biologică elementelor. Este un primitiv, un arhaic, dacă a fi primitiv şi arhaic înseamnă a reveni la percepţiile şi la emoţiile cele mai violente şi, în acelaşi timp, cele mai originale; cele mai bune momente ale lui sînt cele în care îl simţim posedat de un Dumnezeu sublim şi bestial, de un mare Pan care evadează din muzica sferelor pentru a se zvîrli în jos, orbeşte, în materia clocotitoare şi apoape tragică a bătrînului haos. El stabileşte un solid în centrul spaţiului, ca o normă dictată vieţii. El îi propune acesteia arhetipuri care, asemenea acelora ale lui Brîncuşi, apar ca ţinta suprem rafinată a unei lungi evoluţii organice, rezultatul unui transformism stimulat de către inteligenţa (şi uneori chiar de către intelectualitatea) cea mai exigentă.

Reprezentarea figurii care, conform obiceiurilor milenare, părea că trebuie să fie scopul esenţial şi tema aproape exclusivă a sculpturii, a pierdut din importanţa sa pînă cînd n-a mai fost, în cea mai mare parte a cazurilor, şi în ceea ce priveşte tendinţele care ne interesează astăzi, decît o convenţie. Nu se mai pune o problemă de a da figurii o nouă semnificaţie, sau un nou aspect, ci doar valoarea unui punct de plecare. Estetica 179 non-figurativă, în sfîrşit, sau abstractă – şi noi nu folosim aceste cuvinte decît din lipsă de altele mai bune –, a descoperit inutilitatea figurii şi a depăşit în acelaşi timp limitele pe care aceasta, chiar stilizată, le mai impunea.

Lecţia majoră a lui Brâncuşi a consistat în primul rînd în integrarea figurii vii, sub formă de dinamism (pasărea) în volumul elementar, în acelaşi fel cum un idol din Cyclade închidea divinitatea sa într-o mască ovală de marmură lustruită, de unde era exclusă orice intenţie de reprezentare. Nobleţea materialului, puterea de

expresie a formei pure, eliminarea accidentului şi a anecdotei, slujite de o voinţă ascetică tin- zînd către formularea poeziei esenţiale, dau operei lui Brâncuşi podoaba unui mesaj care anunţă cu adevărat evuri noi.

Nemaifiind supus la constrîngerea reprezentării figurative, volumul plastic şi-a inventat propriile sale legi, sau mai degrabă, a redescoperit legile eterne pe care necesitatea – sau obişnuinţa— figurării le ascunsese. Instinctual, şi supu- nîndu-se unui sistem, Brâncuşi regăseşte principiile primare şi, în blocul nud, impulsul primordial, elanul pur. El realizează sinteza dintre spaţiul interior şi spaţiul exterior al obiectului, nu stabilind iluzorii comunicări între ele, ci armonizînd mişcarea dinăuntru, evacuată prin lucrarea suprafeţei, cu curentele din afară care se unesc cu primele în virtutea unei ciudate osmoze. Totul se petrece ca şi cînd Brâncuşi nu ar accepta, de fapt, viaţa decît *înlăturînd ceea ce era viu* şi nu ar admite decît viaţa debarasată de elementele fragile, precare, perisabile, mortale. Această tendinţă este, cred, foarte frecventă la artiştii abstracţi, pentru care figura naturalistă este, reluînd cuvintele lui Brâncuşi, un *cadavru.* Nu ar mai exista viaţă adevărată, viaţă durabilă, eternă, decît în formele care, pentru a vorbi ca filozofii, scapă lumii fenomenelor pentru a atinge lumea ideii, sau chiar, cum spunea Goethe, «tot ce este perisabil nu este decît simbol». Această frază din *Faust* ar putea servi drept deviză multor artişti moderni care, conştienţi sau nu, refuza din acest motiv figurativul, la care mai văd încă rămăşiţe de fragilitate, de mortalitate.

Forma în întregime închisă a lui Brâncuşi ajunge la crearea unui singur spaţiu, armonios şi acordat cu sine însuşi, ce se afirmă cu o sensibilitate în care radiază în acelaşi timp inteligenţa, raţiunea şi concordanţa cu ritmurile universale. Brâncuşi este astfel cel mai abstract dintre sculptori, în sensul curent al cuvîntului, şi cel mai puţin abstract, ţinînd seamă de semnificaţia filozofică a cuvîntului. Pentru el nu există viaţă veritabilă,

viaţă durabilă, eternă decît în formele care scapă lumii fenomenelor pentru a atinge lumea idiei, a ideilor în sensul platonic al cuvîntului. «Simplitatea, a spus Brâncuşi, nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate fără să vrei, cînd te apropii de sensul real al lucrurilor. »

Această formă închisă a lui Brâncuşi are o semnificaţie aproape religioasă. Ea creează un fel de mistică a volumului, o concepţie sacrală a obiectului. întoarcerea la oul originar devine în mod irezistibil, dincolo chiar de simbolul pe care-l conţine semnul însuşi al creaţiei. O preocupare asemănătoare o întîlnim la Gilioli, cu aceeaşi intensitate şi cu acelaşi respect faţă de Esenţele originare.

Extrem de gravă şi ea, sculptura lui Gilioli, în întregime pătrunsă de spirit religios, dar de o religiozitate foarte ciudată, deopotrivă de precreştină, în operele sale care se apropie de megalite, şi animată de o dragoste ferventă pentru natură. Se simte la acest sculptor, – puternic, sobru, aproape timid în faţa naturii pe care o tratează cu o stăpînire sigură de sine şi cu un fel de «tremur», *tremurul* despre care Goethc spunea că este lucrul cel mai bun la 0111 – un respect ingenuu şi profund pentru sfinţenia materialului şi a formei. Moştenitor al sculptorilor etrusci şi romani, îndrăgostit într-atît de puritate îneît aproape că-i lasă blocului de piatră forma pe care o avea cînd a ieşit din carieră sau, cel puţin, nepropunîndu-i decît contururile cele mai simple şi cele mai intense, Gilioli are simţul monumentalului, pe care-l cerea compatriotul său Michelangelo, şi suprema economie de mijloace, care aparţinea egiptenilor din vechile dinastii, pentru care statuia trebuia să ofere cît mai puţine reliefuri. Acelaşi sens au şi cuvintele lui Michelangelo cînd spunea că o statuie, ca să fie perfectă, trebuie să poată fi rostogolită din vîrful unui munte pînă-n vale, fără ca vreuna dintre părţile sale esenţiale să se sfărîme. Sculpturile lui Gilioli ne dau impresia de ceva care nu poate fi tăiat în bucăţi. Lumina joacă pe suprafeţe şi

artistul le propune subtile teme de joc, mai ales cînd lucrează în bronz, unde lumina nu pătrunde. Nicăieri în această sculptură, ea nu găseşte «viduri» favorabile circulaţiei aerului. O sculptură de a lui Gilioli nu se *deschide:* ea rămîne închisă elementelor, dar nu este, pentru aceasta, goală de suflet, ci aş spune, dimpotrivă, că este cu atît mai spirituală şi mai spiritualizată cu cît este mai închisă în ea însăşi, în lumea sa interioară, în misterul său intim din care nimic nu transpare în afară şi care ne emoţionează tocmai pentru această stranie calitate de umilinţă franciscană pe care sculptorul o imprimă obiectului sau pe care o descoperă la nişte popoare foarte sincer barbare şi mistice, prin această aptitudine pe care o au şi statuile sale, de a deveni zei. «îmi place să simt rezonanţa interioară, spune Gilioli. Este lucrul cel mai important.» Această confidenţă ne spune mult despre calitatea de viaţă interioară care-l animă pe artist şi care este atît de tulburătoare în operele sale, în care pătrunde cu totul şi cu atît mai deplin cu cît şi *el aspiră la ou* ca şi Brâncuşi, iar solidele sale sînt mase compacte, de o extremă economie a volumului, foarte dense, foarte simple în aparenţă, foarte căutate în realitate. După cum nici misticul adevărat nu se simte împiedicat de faptul că nu poate folosi decît limbajul obişnuit de dragoste atunci cînd vrea să exprime comuniunea sa cu Divinitatea, nici Gilioli nu suferă dacă întîlneşte o materie închisă, o masă fără nici o denivelare, atunci cinci vrea să traducă această stare de conştiinţă eminamente religioasă dinlăuntrul său. La el nu este vorba de o estetică, ci mai degrabă de o etică, de o metafizică. La el cea mai mare simplitate se transformă în limbajul Harului. Blocul de piatră sau de metal, tăiat în planuri neobişnuite, precise, minuţios calculate, posedă o miraculoasă putere de evocare spirituală din însăşi pricina intensei încărcături de pasiune şi de credinţă în sfinţenia care se închide în el. Puterea explozivă, al cărei loc devine astfel blocul nu are nevoie să

izbucnească pentru ca să se manifeste, ci, dimpotrivă, numai dacă se realizează aici un climat de linişte, de concentrare, de contemplaţie, de meditaţie, folosindu-se un minimum de accente, devine această ma ă, pe care privitorul ar socoti-o abia *degroşată*, ve/hicolul spiritului.

Predilecţia artistului merge spre pietrele cele mai dure, cele mai rezistente, cum ar fi granitul şi onixul. Sensibilitatea sa, foarte mare şi foarte subtilă, nu încearcă nici un conflict în lupta cu materia. El este mînat de această «stare de har» care îl face să spună: «Ceea ce simt îmi arată ce trebuie să fac, ţinînd seama, bineînţeles, de legile imuabile ale proporţiilor. Dar nici cealaltă lege nu este prea uşor de transgresat. Cutare linie oblică, pe care o vreau dreaptă, devine din ce în ce mai oblică. Instinctul învinge voinţa.» Instinctul, cînd este, ca la el, luminat şi călăuzit de un sentiment foarte nobil al finalităţii artei, înseamnă concordanţa efortului individual cu marile legi cosmice. Operele lui Gilioli păstrează acest aspect elementar (nu *brut),* care este propriu sculptorilor născuţi dintr-un elan conştient, viguros şi spontan. Voinţa, la el, este ingerinţa intelectului într-o colaborare între materie şi spirit. El ştie că există mari legi ale formei, pe care nu le-a studiat în mod didactic. El cere armonia interioară a fiinţei sale şi a creaţiei sale de la sentimentul perfecţiunii care este înnăscut la cei care nu l-au deviat sau deformat prin căutări arbitrare. Reuşitele sale dau o ciudată impresie de plăcere, de dezinvoltură, de cordialitate. Pro- blemelc cele mai dificile găsesc la el, în modul cel mai firesc, soluţia lor imediată şi perfectă, deoarece intuiţia şi siguranţa tehnicii intervin la maximum.

Echilibrul dintre simţuri şi spirit, care este scopul oricărei arte, se stabileşte la Gilioli în modul cel mai firesc, adică după legile naturii sensibile şi spirituale. Numai prin totala perfecţiune a volumelor, a raporturilor lor, a calităţii lor plastice, prin răspunsul lor prompt care-l dau ochiului şi mîinii, arta lui Gilioli atinge o înaltă

treaptă de măreţie, de emoţie conţinută şi intensă, de elocvenţă şi în acelaşi timp de pudoare.
Formele vorbesc la ei o limbă care se comunică numaidecît inteligenţei şi inimii şi, poate, mai mult încă, nevoii noastre de seninătate în care elanul creator şi materia lucrează în acelaşi sens, pentru acelaşi scop.
Din punct de vedere plastic şi intelectual, problemele care se pun sculptorului abstract nu mai au nimic comun cu cele pe care le întîlneşte sculptorul figurativ, chiar atunci cînd el tindea spre stilizarea şi schematizarea unei figuri non-naturaliste; în acelaşi timp, această libertate mult mai mare – pentru că e vorba de forme variabile, la extrem, capabile de metamorfoze infinite, fără limite in ceea ce priveşte tehnica, materialul şi *subiectul* – favorizează dezvoltarea unei arte cu adevărat noi, care nu are nici o legătură cu arta trecutului. Dacă, într-o oarecare măsură, ne putem gîndi la *Noaptea* lui Michelangelo fiind în faţa vreunei «femei culcate», realizată de Adam, sculptorii abstracţi care au repudiat orice legătură cu figurativul, obţin un registru de o bogăţie fără precedent. Problema care se pune de acum înainte este tocmai de a şti ceea ce vor face cu această bogăţie şi cum o vor organiza. Totul, la ei, constituie o ruptură totală de sculptura pe care am putea-o numi «tradiţională»: maniera lor de a concepe spaţiul şi forma în acest spaţiu, problemă în acelaşi timp estetică, plastică şi metafizică; materialele lor noi – sau noi cel puţin prin **utilizarea** pe **care le-o dau sau în tra**tarea la care le supun ; iu sfirşit tehnicile lor, cerute de aceste materiale.
Prima deosebire care se impune atenţiei este că, opus sculptorului *tradiţional*, care era un cioplitor în lemn sau în piatră şi un modelator de argilă (cînd aborda metalul, era vorba de metal topit, transpunerea în bronz, de exemplu, a figurii modelate în ceară sau în pămînt), sculptorul abstract foloseşte, deopotrivă cu piatra şi lemnul, metalul ca *material direct.* El lucrează, de

exemplu, cu fierul cum ar face un fierar, cu aceleaşi scule, cu aceleaşi tehnici, cu aceleaşi materiale. Dacă foloseşte cu precădere fierul, artistul o face pentru că acest metal este mai ductil, mai uşor de tras în bare subţiri, ceea ce permite suporturi extrem de uşoare şi de solide în acelaşi timp, şi pentru că favorizează o construcţie aerată şi îngăduie înlocuirea solidului plin şi compact, impenetrabil, al sculpturii tradiţionale, cu un solid vid, care permite pătrunderea aerului, a luminii. Gargallo căutase ceva analog, dar comitea greşeala de a-şi lega căutările de figură, ceea ce provoca contradicţii de ordin plastic, unele dintre statuile acestui spaniol reprezentînd oameni care fuseseră goliţi de carnea şi de oasele lor, pentru a nu le lăsa decît un strat subţire de piele, care pe deasupra mai era şi peste măsură de sfîşiată şi de perforată. Sculptorii abstracţi francezi, ca André Bloc, păstrează încă un anumit clasicism plastic, un soi de vioiciune corporală: tradiţia lor raţionalistă îi face să le repugne confuzia dintre fiinţă şi non- fiinţă, precum şi eventuala gratuitate a formei. Opera lui André Bloc nu contrazice spiţa sculptorilor francezi din care se trage şi rămîne sculpturală în sensul propriu al cuvîntului, lucru care cu greu se poate spune despre operele lui Julio Gonzales, de pildă. Oare Gonzales este cu adevărat un abstract? Greu de afirmat; el pare să fie abstract tot aşa cum alţi spanioli ca Gargallo, ca Monolo, sau ca Picasso primesc abstractismul şi-l fac să înflorească fără ca pentru aceasta să abandoneze complet figura. Spaniolii par atraşi de abstractizare: aceasta explică locul de prim ordin pe care îl ocupă ei în Cubism. Dar în acelaşi timp ei par incapabili să consimtă la o dezumanizare totală şi de aceea există foarte puţini «abstracţi» veritabili printre ei. De aceea Gonzales face aproape figură de «naturalist», sau cel puţin aşa pare, datorită faptului că el evocă mereu, cu mijloace extrem de simplificate şi întotdeauna plastice, personaje: acei ciudaţi oameni-cactuşi care aparţin şi lumii

vegetale şi celei umane, acele capete de femei reduse la planurile cele mai simple, în care volumele, ca atare, sînt înlăturate. Nu există aici intenţia picturală pe care o întîlnim la sculpturile lui Picasso». Gonzales este scutit de această confuzie datorită materialului său, metalul, şi tehnicii sale apropiată de cea a fierarului, de la care împrumută mijloacele şi uneltele. Fierul impune legi severe. Dacă Gargallo s-a ferit adesea de aceste legi sau se joacă abil cu preceptele lor, Gonzales, dimpotrivă, se supune rigorii lor şi în însăşi această rigoare descoperă un element de luptă şi de victorie. Puritatea pe care o cere metalul nu îngăduie impresionismul unui Lipschitz, dar cel puţin se impune aurarului spaniol ca o constrîngere binefăcătoare, de unde decurge o nouă manieră de a vedea şi de a gîndi lumea, o ciudăţenie de metafore sublimatizante care fac din *îngerul* său din fier forjat, din 1933, o creatură de vis, înrudită cu anumite viziuni suprarealiste, şi mă întreb uneori dacă n-ar fi mai corect să-l considerăm pe Gonzales mai degrabă suprarealist decît abstract. Dar dragostea de material, docilitatea şi umilinţa unui admirabil artizan, o voinţă plastică ce impune imaginaţia şi fantezia, îmi par caracteristicile principale ale acestui artist, foarte deosebit, fireşte, de «constructiviştii» ruşi, dar pătruns de aceeaşi ardoare şi la fel de exigent faţă de sine însuşi ca şi ei şi chiar jocul, atunci cînd intervine în opera sa, este, ca întotdeauna la spanioli, un joc de o excepţională gravitate.

Enormul interes care-l prezintă pentru noi opera lui Lardera nu consistă doar în calităţile estetice ale acestei opere în sine şi reînnoirea pe care o produce asupra viziunii şi a sensibilităţii celui care o contemplă, ci şi în aceea că ea reproduce în curba evoluţiei sale toată istoria sculpturii contemporane, de la ultimele căutări figurative pînă la cuceririle cele mai îndrăzneţe şi cele mai autentice ale Abstracţionismului.

Dacă examinăm, în trecut, felul cum s-a format şi s-a transformat sentimentul plastic al lui Lar-

dera, descoperim un şir de consecinţe logice, de dezvoltări biologice care nu puteau să ducă altundeva decît la recentele sale creaţii, în care raporturile dintre formă şi spaţiu sînt stabilite cu o autoritate magistrală, cu o originalitate care este rodul unei îndelungate maturizări interioare.
Din punct de vedere istoric este uşor să fixăm etapele acestei desfăşurări, să numim perioadele succesive care au decurs, în mod armonios, unele din altele. Din punct de vedere estetic, este mai important şi mai greu să studiem prin ce înlănţuire de imperative intime şi de imbolduri ale inteligenţei şi sentimentului s-a înfăptuit această evoluţie şi, de asemenea, ce schimbări profunde presupune ea în viaţa interioară a artistului, ce voinţă răbdătoare şi tenace de a ajunge la o formă şi la un spaţiu care să fie cu adevărat noi, imaginea cu adevărat plastică a sensibilităţii şi a gîndirii sale.
începînd din 1942, este evident că figura nu mai avea, pentru Lardera, nici o valoare în ea însăşi: mă refer la ceea ce reprezenta ca accidental şi pasager. Acest concetăţean al lui Michelangelo a fost tentat de volumul pur care reduce figura la esenţa sa abstractă, în sensul în care o înţelegea şi Brâncuşi, care însă, a înţeles, în acelaşi timp şi apelul Constructivismului şi a cunoscut descoperirile majore pe care sculptura europeană le-a înfăptuit în jurul anului 1920; instaurarea unei noi economii a spaţiului în forme aeriene şi sco- birea celei de a treia dimensiuni, care propune dinamismul vidurilor şi colaborarea curentelor aeriene. Principiul formei închise în ea însăşi, asupra ei însăşi, i se părea o problemă rezolvată dinainte şi care nu se schimbase cîtuşi de puţin de pe vremea idolilor sumerieni şi a statuilor-vioară din Cyclade pînă la Brâncuşi. Forma deschisă, în schimb, propunea o bogăţie infinită de resurse şi de mijloace, o reînnoire integrală a expresiei plastice.
Urmînd *calea cea grea* a ascezei, Lardera a vrut să reînceapă explorarea spaţiului pornind de la conceperea sa cea mai simplă,

în aparenţă, cea mai complicată în realitate: spaţiul are două dimensiuni: «Sculpturile cu două dimensiuni», pe care le-a executat între 1942 şi 1948 constituie, sub un titlu care poate să pară paradoxal, o voinţă de eliberare de convenţiile obişnuite şi de prejudecăţi. Ele demonstrează intenţia energică şi curajoasă, riguros originală, de a nu ajunge la a treia dimensiune decît după ce va fi terminat explorarea celei de a doua, şi-şi va fi construit astfel propriul său spaţiu.

întoarcerea la o extremă severitate de precepte şi de mijloace, adoptarea metalului, a cărui riguroasă uscăciune nu-ţi îngăduie să te joci cu volumele şi suprafeţele, măreau în mod constant la Lardera această tensiune a voinţei, această supunere absolută şi constantă a imaginaţiei creatoare faţă de forma autonomă, neascultînd decît de legile sale individuale. Sculpturile cu două dimensiuni resping complezenţa faţă de privitor; ele cer şi de la el aceeaşi intransigenţă fără atenuări la care s-a supus artistul, aceeaşi ştiinţifică precizie care nu exclude graţia şi fantezia, dar care le ordonează în aşa chip încît să poată să-şi găsească şi ele locul potrivit într-o construcţie plastică din ce în ce mai îndreptată spre esenţa pură. Mişcările interioare ale operei se restrîng pînă la aparenţa unei statici imuabile. Vibraţiile formei îşi caută armoniile în spaţiu. Anumite sculpturi din 1947 şi 1948 te fac să te gîndeşti la marile harpe vibrînd de propria lor muzică, mişcînd cu perfecţiunea raporturilor şi a echilibrului lor suprafeţe ale căror pulsaţii înseşi creează volume.

Pe măsură ce se apropia de cele mai rigide şi mai exigente dintre substanţe, Lardera desco- 188

pe rea perenitatea intimă care asociază cercetările sale cu legile metalului. El nu a ajuns la deplina cunoaştere de sine, la cunoaşterea totală a inspiraţiilor şi a posibilităţilor sale decit în momentul în care a

dominat, simultan, problema spaţială a celei de a treia dimensiuni şi calităţile eroice ale fierului. în acel moment artistul a intrat cu adevărat în posesia limbajului său definitiv şi a obiectului său propriu şi s-a lansat în arhitectura monumentală (oricare ar fi dimensiunile sale reale) a formelor vast desfăşurate, cu acea libertate arzătoare şi sigură de sine care era rodul unei îndelungate discipline de reculegere, de concentrare şi de sacrificiu.

Măreţia epică a operelor recente ale lui Lardera, «clasicismul» lor în acelaşi timp sobru şi desfăşurat, maiestatea lor clocotitoare cuprinsă mereu în economia unui limbaj făcut din elipse şi din restricţii, ajunge, după cincisprezece ani de întrebări furioase şi pasionate, la deplina stăpînire a originalităţii sale, a unităţii şi unicităţii sale.

Fiecare dintre operele sale este o victorie, o afirmaţie a inteligenţei triumfătoare şi a sensibilităţii acordate cu obiectul. îmbinarea elementelor formei poate să devină din ce în ce mai savantă, tratarea metalului din ce în ce mai variată, animată de franjuri palpitante, agăţate în spaţiu prin dantelări care se articulează cu invizibilul, invenţia artistică în acelaşi timp mai liberă şi mai poetică: el a ajuns la acel moment grandios în care exprimarea propriei viziuni în formă traduce acordul integral dintre artist şi obiect.

Opera lui Lardera nu propune enigme privitorului, dar ea nu-şi capătă deplinul efect decît după ce acesta a parcurs toate spaţiile. Sculpturile sale sînt făcute din blocuri spaţiale mobile, aeriene, dirijate şi guvernate de planuri care le distribuie în ritmuri armonioase, vehemente sau potolite, care le reţin şi le conduc, fără să le cuprindă. Aerul şi materia organizează mişcările lor în funcţie de evocarea dramatică cu care fiecare formă este încărcată. Prezenţe puternice şi sumbre, 189 impregnate de semeţe certitudini, sculpturile lui ne impun *maniera lor de*

a exista, cu o violenţa stăpînită, cu o surdă izbucnire.
Ajuns la stăpînirea tehnicii şi a artei sale, dominînd extrordinarul limbaj al metalului, Lardera ignoră jocul virtuozităţii. Fiecare dintre sculpturile sale este o bătălie, nu atît cu materia cît cu spaţiul. La el nu mai există nici *vid,* nici *plin*, ci o substanţă nouă reductibilă la imaginea interioară a cărei formă este realizarea strictă. Cuvintele de stalism şi de dinamism încetează de a mai fi antagonice cînd considerăm vitalitatea imensă a acestor *fiinţe*, care sînt sculpturile sale. Nu există altă constrîngere decît cea a spiritului, şi atunci cînd spiritul insuflă unor planuri imobile posibilitatea alunecărilor şi salturilor, forma încetează de a mai fi o arhitectură metalică pentru a deveni marea aventură a sentimentului şi a raţiunii. Lardera face parte egală acestor forţe directoare; el le duce la un subtil şi fecund acord, şi triumful obţinut nu *asupra* metalului, ci *cu* metalul, arată în ce măsură pot aceste structuri minerale, atît de vibrante şi atît de dure în acelaşi timp, să fie mai bogate şi mai «reale» decît reprezentările figurative.
Căile deschise sculpturii, lăsîndu-se la o parte figura umană, de care sculptura, de mii şi mii de ani, credea că nu se poate lipsi, sînt populate de figuri virtuale, în număr infinit, care păstrează din umanitate accentul tragediei individuale, ridicînd-o la nivelul evenimentului universal. Operele lui Lardera nu vorbesc acelaşi limbaj ca Eschil ori ca Dante, dar au, în acelaşi timp, implacabilitatea *Orestiei* şi nenumăratele deschideri către infinit ale *Divinei Comedii*. Ele stau acolo ca nişte uriaşi martori ai timpului şi ai eternităţii. Această problemă, care constă în a reţine un anumit spaţiu în interiorul unei structuri de metal, şi în a-l ordona astfel încît să i se permită toate mişcările de expansiune şi de retracţie pe care le vor provoca aerul şi lumina, îi preocupă şi pe sculptorii scandinavi. Mă gîndesc mai ales la Robert Jacobsen, care a surprins cu aceeaşi îndrăzneală şi măiestrie tehnica fierarului şi care

a aplicat-o la sculptură; sculptură concavă, extrem de violentă şi de dramatică, în tratamentul planurilor şi al ritmurilor. Acest viking, la care găsim ardoarea sculptorilor de la Bateau d'Oseberg, elanul şi dorinţa de aventură şi un soi de refuz al virtuozităţii, o manieră de a cere de fiecare dată ceva nou, o dovadă neprevăzută.

Am dori să vedem sculpturile lui Jacobsen, aceste minuţioase feronerii, la care totul pare impuls şi dorinţă de cucerire, aşezate pe ţărmurile mărilor nordice şi marcînd capuri. Arta sa este făcută pentru spaţii vaste, în care el se instalează viguros, adunînd în jurul volumelor sale *liniile de forţă* ale peisajului. Uneori artistul ne arată aurării monumentale, aranjate cu o minuţie tulburătoare, căci ele atestă îndelungate şi dure cercetări întru aflarea perfecţiunii, mai serioase decît stabilele lui Calder, în care dăinuieşte destul spirit de joc şi chiar de ironie. Jacobsen nu caută mişcarea, vreau să spun o mişcare materială, realistă: cea pe care a imprimat-o formelor sale, în ziua creaţiunii lor, îi ajung şi le ajunge. Ele au dinamismul lor propriu, care, deşi fixat, evocă pentru noi, privitorii, o perpetuă mobilitate, o disponibilitate la variaţii şi un fel de registru al multiplelor posibilităţi pe care operele sale ni le sugerează. Uneori Jacobsen reduce la minimum materia sculpturilor sale; ca şi cum ar fugi de orice opacitate şi de orice apăsare, el nu acceptă decît nişte tije subţiri, nişte curbe de o impecabilă perfecţiune geometrică şi matematică, nişte planuri închise şi vii. Şi această artă e mare şi în acord total cu natura, care-i adoptă formele ca şi cînd ea însăşi le-ar fi creat.

Poate tradiţia, conştientă sau nu, a artei norvegiene medievale a inspirat primele sculpturi ale lui Jacobsen, care erau de lemn şi care păstrau, într-un oarecare figuratism, reprezentări comparabile cu formele mitice ale vechilor legende.

Artistul a reluat mai apoi aceste forme în piatră, ca pentru a se debarasa de vechea moştenire fabuloasă, cu scopul de a reveni, după aceea, la 191 nişte construcţii logice şi clare, de o puternică evidenţă. Şi abia în momentul în care el a rupt definitiv cu figuratismul şi cu masele pline, se afirmă şi se defineşte destinul său estetic.

De acum înainte metalul este materialul său preferat. La ardoarea şi la impetuozitatea artistului, fierul opune tocmai rezistenţa care trebuie pentru ca forma să-şi capete armonia interioară şi realitatea. «Fierul nu îngăduie nimic neprecis, nici un efect facil: bine folosit, spiritul său este probitate şi forţă. Bucăţile acestea de metal negru, sudate împreună, respiră o forţă virilă şi o vitalitate fără asemănare în arta abstractă, scrie dl. Hutten ... El ştie să adauge acele imperfecţiuni estetice care sînt caracteristice unei arte noi. Ele nu au un echilibru perfect şi te fac să întîl- neşti mereu un unghi sau o arcuire neaşteptate.» De aceea, în ciuda sobrietăţii şi clarităţii sale, Jacobsen nu este niciodată un clasic. Marea nelinişte nordică pe care strămoşii lui o traduceau prin luptele de monştri şi *entrelacs* cu dragoni se transformă la el într-o materie uşoară, care păstrează adesea ceva crispat, ca şi cum armonia n-ar putea să fie decît rezultatul unei lupte interioare care nu se dă sub ochii privitorilor.

O importantă expoziţie a operelor lui Hans Uhlmann, în pavilionul german al Bienalei de la Veneţia, din 1954, a permis să fie cunoscut mai bine ceea ce aduce acest sculptor în domeniul căutărilor spaţiale, al esteticii vidului şi al tehnicii metalului. Uhlmann rămîne în multe privinţe un grafician. Arta sa este mai degrabă a liniei decît a suprafeţei şi urmăreşte să realizeze combinaţii dinamice, printr-o îmbinare de tuburi, care, uneori, se înrudesc cu scheletele metalice ale lui Gonzales, dar care rămîn în mod hotărît abstracte. «Opera lui Hans Uhlmann, scrie Gert Schiff, nu arc în Germania nici un precedent. Prin esenţa sa, ca este înrudită cu constructivismul lui Gabo şi al lui Pevsner, precum şi cu anumite

tendinţe care se manifestă la ora actuală în Franţa, în opera unor artişti constructivişti. Se regăseşte în însuşi miezul acestei opere unul dintre principalele elemente ale artei constructiviste: reprezentarea con-

> cretă a structurilor spaţiului şi timpului ca elemente de bază ale realităţii. Cu totul contrar tehnicii deductive a lui Mondrian, care se sprijină pe elementele plastice cele mai pure, Uhlmann procedează în operele sale prin inducţie şi se lasă ghidat de experienţa vizibilului. De aceea, multe dintre operele sale, oricît de abstracte ar fi, au accente lirice.»

Tocmai *pentru că* sînt abstracte operele sale dobîn- desc o valoare poetică evidentă care-şi are izvoarele şi analogiile în Expresionismul german. De la Expresionism Uhlmann a păstrat această înclinaţie spre drama pură, care dă un accent tragic multora dintre compoziţiile sale metalice, precum şi multora dintre desenele sale. Diferitele materiale metalice se comportă, la rîndul lor, în genul timbrurilor muzicale. Mişcarea, aici, este o tentativă aproape disperată de a depăşi drama umană, dîndu-i o formă, un sens, o concluzie. Americanul Richard Lippold se reîntîlneşte prin opera sa cu marii abstracţionişti ai Renaşterii şi cu legile pitagoreice ale numerelor, duce cercetarea non-figurativă la punctul extrem al subtilităţii şi intelectualităţii sale, renunţînd la volum şi chiar la suprafaţă în favoarea liniei şi invitînd linia să stabilească nişte construcţii spaţiale de o rigoare geometrică uimitoare. Lippold încearcă experienţele cele mai dificile şi cele mai periculoase, pentru că e vorba aici de a se ajunge le o puritate care nu există şi nu devine valabilă decît în momentul în care se atinge perfecţiunea ei. Orice aproximaţie, în acest domeniu, este eşec. Reuşitele lui Lippold, atît de seducătoare pentru inteligenţă, cuceririle sale spaţiale prin solide goale, atît de puternic afirmate de parcă ar fi armate cu cea mai solidă materie, se numără printre operele caracteristice

ale timpului nostru. Spaţiul însuşi devine materia construcţiilor sale formale. Basoreliefurile lui Hajdu, dimpotrivă, par să revină la un fel de mitologie primitivă, unele dintre ele amintind chiar, prin vehemenţa lor sobră şi misterioasă, formele enigmatice pe care 193 le întîlnim la primele sigilii sumeriene. Schnabel, de asemenea, urmăreşte în volumele sale, de o impresionantă forţă statică, sau turmentate de un dinamism surd şi violent, expresia unei lumi originale încă străbătută de impulsurile stranii ale haosului şi făcînd eforturi să ajungă la «formă» în două direcţii opuse: împlinindu-se şi fugind, în sfîrşit, din punct de vedere tehnic, sculptura abstractă oferă spectacolul unei reduceri, a unei îndepărtări a acestei forme, prin material mai întîi (construcţiile de plexiglas ale lui Max Bill, sculpturile din sîrmă ale lui Righetti), apoi prin volume devenind din ce în ce mai aeriene, pe măsură ce materia din care sînt făcute devine mai uşoară şi mai transparentă şi, paralel, printr-o întoarcere la forme pure şi pline, oferind minimum de proeminenţe şi de modelări, ceva asemănător cu ceea ce doreau atît de mult să facă, la rîndul lor, egiptenii, din primele dinastii, şi grecii antici. Unii căutînd dincolo de tradiţie, în viitor; ceilalţi cerînd chiar de la această tradiţie secretele neschimbătoarelor şi fecundelor ei legi.

Aceste noi moduri de tratare a spaţiului, care se revarsă pretutindeni peste domeniile respective ale sculpturii şi ale picturii şi care-i fac pe sculptori şi pe pictori să se întîlnească pe un teren cu totul virgin, au căpătat formulările lor, încă din 1920, în manifestul Constructiviştilor, publicat concomitent cu deschiderea unei expoziţii senzaţionale, care rămîne una dintre datele cele mai importante din istoria artei. După cum mulţi dintre marii iniţiatori ai picturii abstracte, Kan- dinsky, Malevici, veneau din Rusia, tot de la Moscova

porneşte şi mişcarea constructivistă, de care rămîn legate numele lui Tatlin, al lui El Lissitzky şi mai ales ale lui Anton Pevsner şi Nahum Gabo. Manifestele sînt interesante prin ceea ce spun şi prin ceea ce nu spun. Ele sînt compuse de artişti aflaţi în procesul de gestaţie. Chiar cînd pare doctrinar, teoretic, autoritar, un manifest este totdeauna marcat de o anumită timiditate, de o anumită inaptitudine de a transforma în cuvinte estetica artistului sau a gru- 194

pului care l-a lansat. Creaţia viitoare a acestui artist sau a acestui grup poate să confirme sau, dimpotrivă, să infirme aserţiunile manifestului. Nimic n-ar fi mai periculos decît să se scrie o istorie a artei după manifeste, şi s-a întîmplat, chiar cu Futurismul, ca dorinţa de a aplica riguros în opere afirmaţiile din manifeste să facă sterilă creaţia artiştilor futurişti şi să-i conducă la opere mult prea «literare », întrucît ele se sprijineau prea mult pe literatură, de la care primeau legile ei. Reţinem totuşi, din manifestul constructivist din 1920, cîteva formule, care, după însăşi părerea lui Anton Pevsner şi a lui Nahum Gabo, mai răspund şi astăzi la ideea fundamentală a construc- tivismului iniţial:

« 1. Pentru a corespunde vieţii reale, arta trebuie să se bazeze pe două elemente fundamentale: spaţiul şi timpul.

2. Volumul nu este singura expresie spaţială.

3. Elementele cinetice şi dinamice pot permite exprimarea timpului real, ritmurile statice ne- fiind suficiente pentru acest lucru.

4. Arta trebuie să înceteze de a fi imitativă, pentru a descoperi forme noi. »[x]

Anton Pevsner şi Nahum Gabo adaugă la aceste precepte de bază comentariile următoare:

«Pentru a mări limitele cîmpului sculptural, aşa cum rezultă numai din volumul masiv, realizăm construcţiile noastre în aşa fel încît

aerul care le pătrunde să devină parte integrantă a operei.

Volumul masei şi volumul spaţiului nu sînt, din punct de vedere plastic, acelaşi lucru, ci două materiale diferite, concrete şi măsurabile. Noi folosim spaţiul ca un element nou şi plastic, ca o substanţă care încetează de a mai fi pentru noi o abstracţiune şi care devine o materie maleabilă ce se incorporează construcţiilor noastre. Spaţiul devine astfel unul dintre atributele fundamentale ale sculpturii.

[1] Acest text precum şi cel care urmează sînt luate din lucrarea despre Anton Pevsner publicată de către Galeria 195 Drouin, în 1947.

în plus, construcţiile noastre poartă în ele însele umbrele şi lumina, le captează şi le conservă: în timp ce ele măresc variaţiile culorii graţie unor materii de tonuri diferite, în ritmurile dinamice ale operelor noastre, timpul intervine ca factor de emoţie. Timpul este substanţa ideală a construcţiilor noastre, cîmpul însuşi al mişcării figurilor succesive ale fiecărei dintre operele noastre, pe care-l preluăm ca a patra dimensiune.»

Iată deci, după mărturia însăşi a creatorilor săi, nişte opere care ocupă în spaţiu un alt loc decît acela, de mii de ani atribuit sculpturii, al reliefului sau basoreliefului şi care colaborează cu timpul, care folosesc timpul ca element dramatic, ca factor de emoţie, în timp ce, pînă în vremea noastră, statuia sugera timpul, dar nu era modificată de el. A te învîrti în jurul unei statui *figurative* înseamnă a lua contact cu suita volumelor sale şi a planurilor sale, cu privirea sau cu mîna, nu are importanţă. Dar această mişcare nici nu implică şi nici nu exprimă desfăşurarea timpului. Dimpotrivă, cînd facem să se învîrtească în faţa noastră o formă non-figurativă de Pevsner, sau dacă ne învîrtim noi în jurul ei, luăm cunoştinţă cu ceea ce obiectul tinde să devină. Acţiunea spaţiului şi a timpului, simultană, concentrată, produce o constantă creaţiune. Pentru a avea

întreaga lor eficacitate, ar trebui chiar ca aceste obiecte să fie înzestrate cu mişcare. Pevsner şi Gabo au încercat, de curînd, să amplaseze la sculpturile lor un mecanism care să le facă să se învîrtească, dar această maşină s-a dovedit nesatisfăcătoare tocmai pentru că era mecanică şi nu putea produce decît o repetiţie monotonă. Balansierele lui Calder, de astăzi, nu sînt mai satisfăcătoare, şi mîna, care face să se învîrtească platoul soclului, ochiul, care în investigaţia sa îndeplineşte în acelaşi timp funcţia spaţiului şi timpului, se dovedesc a fi mijloace mai eficace, pentru că sînt omeneşti, pentru că sînt vii. într-adevăr, operele lui Pevsner şi Gabo sînt, înainte de orice, cu desăvîrşire vii şi ca organisme

vii trebuie să le considerăm, chiar dacă în felul acesta nu înţelegi nimic de la ele. Că, în aceste opere, viaţa organică ajunge să se identifice cu un soi de schemă constructivă a universului, marile legi arhitecturale ale universului, este un lucru evident. Apropierea unora dintre aceste construcţii spaţiale de unele figuri matematice sau geometrice face să reiasă cît de strictă este aici asocierea dintre artă şi ştiinţă. La o primă privire constaţi o ciudată înrudire dintre unele opere ale lui Pevsner. Construcţia dinamică din 1947, de exemplu, Coloana care se desfăşoară, *(developpable*), din 1942, sau Suprafaţa care se desfăşoară, din 1941, cu suprafeţele algebrice de gradul al IV-lea, suprafaţa lui Kummer cu şaisprezece puncte duble, dintre care opt sînt reale, sau funcţia eliptică Pl(U) pentru $G_2 = 0$ şi $G_3 = 4$[1].

Fie că se consideră matematicile « ca o artă veritabilă alături de artele plastice şi de muzică», după opinia lui Spengler[2], fie că se descoperă între ştiinţa modernă şi sistemul lui Pitagora un acord care a fost în mod just definit de dl. Matila

---

1 **Vezi fotografia acestor figuri aritmetice de Man Ray, în *Cahiers*, *cTArt*, 1936.**

2 ***În Der Untergang des Abendlandes, Berlin, 1919.***

Ghyka[3] drept temelia unei estetici, sîntem surprinşi de frumuseţea care există în figurile pe care le luăm aici ca exemple. Teoriile lui Hambidge asupra prezenţei « numărului de aur » în formele naturale îşi au corespondentul în cercetările esteticienilor asupra manifestării numărului de aur. în artă. Constructivismul nu împrumută nimic de la ştiinţă, el este o ştiinţă în sine, independentă, autonomă, şi nu se constată la el dorinţa de a aplica, în operele lui, teoriile ştiinţifice. Dar el regăseşte prin instinct, nu prin raţionament, anumite mari legi matematice sau geometrice; el ajunge la ele prin sensibilitatea care descoperă preceptele armoniei cosmice, nu prin calcul. Ar fi deci absurd să vezi în construcţiile lui Anton Pevsner o replică la figurile matematice; asemă-

narea lor constă în aceea că, prin demersuri diferite, matematicile se materializează în forme plastice, ajungînd la aceleaşi figuri pe care artistul le creează cu intuiţia şi cu puterea lui de născocire. Lucrul cel mai impresionant, în arta lui Pevsner, chiar dacă la prima vedere pare foarte raţional, este elementul organic, viu, biologic. Materia însăşi se mlădiază pentru a reda prin curbe mişcările inteligenţei şi ale emoţiei, dar inteligenţa şi emoţia se exprimă în acelaşi fel în forme de o puritate absolută, într-o organizare riguroasă de linii şi de planuri, unde curbele se îndoaie şi se încrucişează cu gravitatea hiperbolelor şi cu elasticitatea ţesuturilor vii.

Concepută de la origine ca un tot, în însăşi complexitatea sa de linii şi de planuri (despre volume propriu-zise nu se poate vorbi aici, întrucît aici volumele sînt masele de aer şi de lumină care se deplasează în interiorul compoziţiilor), o construcţie de Pevsner depinde, încă de la începutul creării sale, de un soi de fatalitate. Ea este totală încă de

---

3[8] ***în Esthétiques des Proportions dans la Nature et dans VArt, Paris, 1927.***

cînd se naşte. Artistul îi modelează elementele prin desene, mai adesea prin machete, pînă la crearea definitivă. Cu totul altfel decît se petrece în sculptura figurativă şi tradiţională, unde statuia se face prin ceea ce se îndepărtează din piatra sau din marmura care o capturează în bloc, în arta lui Pevsner părţile se asamblează ca elementele unei maşini şi tocmai din asamblarea acestor elemente iau naştere în acelaşi timp armonia interioară a operei şi expresia sa evidentă. Muncă de fierar mai mult decît de sculptor propriu-zis, se pare, căci ne aflăm în faţa unui material cu totul nou, cel puţin în ceea ce priveşte tratarea lui şi din pricina scopurilor *gratuite* pe care le au în vedere asemenea construcţii.

Şi la Tatlin se mai constată căutări pitoreşti, precum şi spirit de joc, mai mult decît sentimentul rigorii care-i inspiră pe Pevsner şi pe Gabo.

Se simte nu o dată că artistul s-a amuzat să suprapună materii şi forme ciudate, pentru uimirea care poate să ia naştere din această supra- 198

punere. Deşi abstract prin mijloacele folosite şi prin rezultatele obţinute, el apare mai degrabă ca un suprarealist, care a făcut din uimire unul din mobilurile sale cele mai puternice. întocmai ca în construcţiile lui Picabia sau ale lui Kurt Schwit- ters, care caută surpriza şi atinge, aş zice în ciuda lui, emoţia şi măreţia. La aceştia asemenea construcţii dovedesc gratuitul, capriciul, divertismentul. Tatlin transpune în abstract cîte ceva din fantezia şi din graţia care ne emoţionează în arta populară rusă. Nu înseamnă că subapreciem arta lui spunînd acestea, ci doar că o definim. Pentru a defini opera lui Pevsner sau opera lui Gabo, care s-au dezvoltat adesea în aceeaşi direcţie— cei doi fraţi fiind însufleţiţi de aceeaşi dorinţă de măreţie şi de esenţă – ar trebui să folosim un

vocabular nou, care ar aparţine şi artei plastice, dar şi ştiinţelor matematice şi naturale. în cea mai mare parte a construcţiilor lui Pevsner, de fapt, găsim cele trei domenii îmbinate. în opere, cum ar fi construcţia *Lume*, din 1947, ori *Fresca in oval*, din 1945, sau *Construcţie de altorelief*, din 1944, regăsim de fapt obiecte care pot fi interpretate în acelaşi mod, din punctul de vedere al plasticii, al ştiinţei pure sau al vieţii organice.

Dar să explicăm mai întîi acest titlu de frescă în oval care ar putea să mire şi să ducă la confuzii, pentru că nu e vorba de o pictură, ci de un obiect cu trei dimensiuni şi din metal. Pentru a o înţelege trebuie să descoperim că această construcţie din oţel, făcută dintr-o asamblare de planuri curbe şi de planuri drepte, primeşte şi distribuie luminile într-o manieră extrem de savantă şi de acordată, încît pînă la urmă ea expune această lumină ca şi cînd ar fi o pictură murală, şi că, ţinînd seama de felul cum aceste planuri primesc şi reflectă lumina, sîntem în prezenţa unei compoziţii de forme şi de culori care poate, foarte firesc, să fie asimilate unei fresce.

Obiectul, de fapt, nu obţine vitalitatea sa com-

pletă decît cu ajutorul luminii şi al aerului ; el este făcut ca să le facă pe acestea două să circule. Este un solid gol, prin care poate trece aerul, şi nu un solid plin, mîngîiat de aer, cum se întîmpla, pînă acum, în sculptură. Oricît de paradoxal ar părea să asemui un organism de metal cu o materie aproape impalpabilă, cum e sticla, aş zice că planurile unei construcţii de Pevsner construiesc, la urma urmei, un fel de vitraliu, un vitraliu prin *reflexie*, nu un vitraliu prin transparenţă.

Ce loc ocupă Jean Arp în sculptura contemporană? Un loc deosebit de important, căci el a deschis căi nenumărate în cursul evoluţiei sale de-a lungul celor aproape patruzeci de ani, care au urmat Mişcării Dada. Arp a fost

unul dintre creatorii acestei mişcări, şi în voinţa de negare radicală pe care o reprezintă Dada, la Arp, mai mult ca la oricare alt artist, se manifestă intenţia cea mai hotărîtă de a rupe cu tradiţiile sau, mai bine-zis cu tradiţiile care opresc şi imobilizează, pentru a se reveni la origini, la principiul însuşi al formelor şi al mişcării.

Dadaismul ne apare astăzi, cu trecerea timpului, ca o revoluţie considerabilă în ceea ce priveşte conceperea limbajului, fie el limbaj poetic sau limbaj plastic, şi nu este lipsit de importanţă faptul că Arp scria poeme şi în acelaşi timp picta. Pentru el problema limbajului se pune înaintea oricărei alteia, şi efortul său permanent a fost de a face să se revină la formele elementare, la sursele vocabularului formelor, nu în căutarea unui absolut fixat în finit şi în infinit, ca la Brâncuşi, ci dimpotrivă în ceva care este în perpetuă mişcare, în stare de transformare, pe cale *de a se face.* Acesta este motivul pentru care formele preferate de Arp, cele la care el revine în mod cu totul natural ca la nişte proiectări imediate ale sensibilităţii şi voinţei sale creatoare, sînt formele care se înrudesc cu germenii, cu structurile vegetale în curs de creştere şi de metamorfozare.

S-a spus că universul sculptural al acestui artist era *larvar.* Trebuie atunci să înţelegem cuvîntul

larvă în sensul său cel mai vechi şi cel mai deplin, adică în sensul de fiinţă vie care ajunge la plenitudinea vieţii printr-o serie de schimbări şi de treceri, nu cu scopul de a sparge şi de a înlătura învelişul material care o acoperă, ci pentru a-l desăvîrşi, pentru a-l modela din interior şi a-l conduce astfel, dinăuntru înspre afară, către forma sa definitivă. Dacă sculptura lui Arp ne dă uneori impresia unei metamorfoze neterminate, oprite, este pentru că sculptorul ştie, din instinct, că orice viaţă este în permanenţă incompletă şi preocupată să se completeze, că orice formă este

trecere şi schimbare. O lume densă, compactă, grea de o viaţă elementară, se exprimă în opera sa prin forme pline de forţă şi de intensitate, impresionante prin însuşi aspectul lor de esenţe originale. Imaginaţia îţi sugerează rădăcini colosale, rizomi pătrunşi de o irezistibilă vitalitate. Mondrian spunea despre aceste forme ale lui Arp că trec « dincolo de orice determinare ». Aceasta înseamnă că la el nimic nu este aprioric sau intelectual, nimic care să se supună, de aproape sau de departe, unei voinţi de a orîndui idei. Creaţiile lui Arp sînt nişte organisme şi ca atare ele iau uneori parte la răscoli- toarea incertitudine a vieţii care încearcă, fără odihnă, forme noi, cărora le insufla puterea şi energia ei şi le lasă, apoi, să încerce ele însele evoluţiile conţinute dinainte în germenele de spirit aflat în sînul materiei.

Spaţiul lui Arp este la fel de plastic ca înseşi formele care se mişcă în el. Acest sculptor a adoptat diferite metode de a capta şi de a anima acest spaţiu, cu scopul de a-l constrînge să devină şi el instrument major de creaţie. Nişte reliefuri foarte subtile îi îngăduie artistului să opună o materie clocotitoare de substanţă şi nişte contururi mişcătoare care reţin substanţa în timp ce o şi dirijează, să opună deci această materie unor viduri ciudate, puse în valoare uneori de transparenţe care dau *plinului* o semnificaţie şi mai triumfătoare. Cu subtile opoziţii de culori foarte simple, elementare, care sînt chiar ale elementelor, pămintul, apa şi care păstrează deci graţia oarbă a elementelor înseşi.

In opera lui Arp, forma nu se înscrie şi nu se descrie niciodată ; indeterminarea la care făcea aluzie Mondrian şi pe care o admira la sculptor, cu toate că el însuşi, după cum se ştie, era un împătimit duşman al oricărei indeterminări, nu este decît consecinţa supunerii cu care acest artist ascultă de lecţia naturii. Bineînţeles, nu a lumii înregistrate prin priviri şi interpretate prin inteligenţă, ci a acestei noţiuni primordiale care nu se regăseşte şi nu se vădeşte decît atunci cînd

individul creator a devenit el însuşi locul de întîlnire al tuturor curentelor creaţiunii. Fluxul de sevă şi de lavă trece direct în opera lui Arp, chiar fără să fie transcris de conştiinţă sau de voinţă. Suprema forţă a acestui artist este de a rămîne în permanenţă stăpînit de *spiritul pă- mîntului.* Dimensiunile în care sînt dispuse şi distribuite volumele sculpturilor sale sînt cu greu interpretabile în limbaj dialectic ; acest artist pare să posede un simţ în plus faţă de ceilalţi oameni şi să se mişte într-un plan în care nu ne este totdeauna uşor să-l urmărim. Poate mai mult decît oricare alt sculptor contemporan el trebuie acceptat ca atare, fără discuţie, nu atît pentru ceea ce semnifică, cît pentru ceea ce *este,* deoarece însăşi problema fiinţei este cea pe care o pune opera sa, în primul rînd, cu o autoritate şi o violenţă deopotrivă de imperative. Toate operele sale sînt nişte naşteri, naşteri de forţe, naşteri de forme; ele au impulsul uşor brutal al genezelor, în timp ce fac totodată efortul unor subtile transpuneri (în domeniul reliefurilor de minimă suprafaţă, mai ales), al irupţiei inteligenţei în structura oarbă. Obiectele create astfel de Arp nu mai aparţin sculptorului. Ele se întorc în repertoriul original al creaturilor, şi totul la ele, dispunerea planurilor, tensiunea volumelor, echilibrul perspectiv al maselor, ne impune monumentala lor realitate. Realitate care nu se referă la nici un alt obiect decît la ele însele, încărcată de un adevăr care nu poate fi înţeles nici cu logica noastră, nici cu raţiunea noastră. Dincolo de instincte (dacă vrem să spunem că Arp este un instinctiv) rezidă o lume de arhetipuri cu totul independentă de imperativele geometrice şi numerice care guvernează arhetipurile de care am pomenit. Puterea de convingere care emană din sculpturile lui Arp provine din faptul că ele corespund la ceva din sufletul nostru care ne menţine în contact direct şi permanent cu materia originară, cu primele forme în care s-a încercat în chip fericit. Ceea ce Pevsner urmăreşte în algebra liniilor şi a

numerelor, Arp caută în inconştienta docilitate la *telurismul* său natural. El rămîne în lumea germenilor, dar întotdeauna înainte ca germenii să izbucnească. El prelungeşte gesta- ţiile în meditaţia volumelor închise, care se încrucişează, se aprofundează şi se intensifică într-un prezent continuat prin durată pînă la un fel de eternitate sau pînă cînd începutul şi sfîrşitul, puncte extreme, coincid.

IV. O ESTETICĂ A TIMPULUI ŞI A MIŞCĂRII

Printre arte, sînt unele care se dezvoltă în timp şi perceperea lor este o suită de acte: muzica, de exemplu, baletul, mimica, drama, cinematograful. Acestea sînt artele de mişcare, artele mobile. Ele nu există decît cu condiţia acestei desfăşurări în timp: o notă nu este muzică, după cum o atitudine nu poate fi socotită balet. Diferenţa dintre un « *still* », care este imaginea izolată a unui film de cinema şi aceeaşi imagine încorporată în desfăşurarea filmului este atît de considerabilă încît cu greu îţi vine a crede că e vorba de aceeaşi imagine. *Still-ul,* în acest caz, aparţine fotografiei pur şi simplu, desenului, picturii. Lucrul este mult mai evident în desenele animate ; fiecare desen este o materie inertă care nu capătă viaţă decît în momentul în care este antrenată în succesiunea desenelor cărora le aparţine şi care nu se justifică decît prin această apartenenţă, mai precis, prin această succesiune.

Ceea ce demonstrează în mod hotărîtor acest lucru este faptul că imaginea unui desen animat, fie că e vorba de cele ale lui Walt Disney, în America, sau de umbrele chinezeşti ale lui Lotte Reininger, în Germania, este concepută în funcţie de de mişcare. Ea este veriga unui lanţ care nu poate exista decît prin verigile care-l alcătuiesc şi care, ele însele, ca elemente ce alcătuiesc un desen animat, nu există decît prin înlănţuirea cu alte desene. De aici o tehnică nouă

pentru desenatorul specializat în această artă, care consideră opera sa nu ca nu scop în sine, ci ca un element constitutiv al unui ansamblu ce guvernează compoziţia desenului. Un bun desen animat este acela în care fiecare imagine nu poate fi concepută izolat.

Opuse acestor arte de mişcare sînt artele statice, acelea în care obiectul o dată terminat este fixat pentru totdeauna, imobilizat, fără să se mai dezvolte în timp: arhitectura, fireşte, pentru înseşi necesităţile ei eminamente statice, afară de cazul dacă bineînţeles nu este cumva vorba de construcţii destinate mişcării, un vehicul, o corabie, un avion; pictura şi sculptura; în sfîrşit toate artele numite *plastice*. În ceea ce priveşte arhitectura, vom observa că aceea a nomazilor, deci una menită să se transforme într-o oarecare măsură într-o *arhitectură in mişcare*, dă naştere unor forme de corturi, de exemplu, care, independent de obligaţiile lor funcţionale, de adaptările lor practice la nevoile pentru care servesc, sugerează o estetică deosebită, o estetică de mişcare. Factorul viteză joacă un rol considerabil în *arhitectura* vehiculelor; e de la sine de înţeles că o caravelă din Evul Mediu sau un torpilor modern, o caleaşcă din secolul al XVII-lea sau un automobil din 1956 | un biplan al fraţilor Wright sau un avion cu reacţie, diferă unele de altele din cauza însăşi a diferenţei de

rapiditate care le caracterizează. După cum se pare, s-ar putea deci vorbi despre o arhitectură statică şi despre o arhitectură în mişcare, formele lor fiind ordonate de factorul timp care le condiţionează; în cazul în care un edificiu aparţine în acelaşi timp şi arhitecturii statice şi arhitecturii în mişcare, cum sînt pavilioanele cu soare constant, în anumite sanatorii, formele lor trebuie în mod necesar să ţină seama de această dublă funcţionalitate.

În ceea ce priveşte artele statice – pictura, sculptura – ele nu posedă mişcare, dar o sugerează.

Ele reprezintă, de fapt, un singur act – ca amintitul *still* din cinematograf – dar *te fac să te gîndesti* la actele care preced şi la cele care urmează actului reprezentat. în anumite cazuri, la primitivi, bunăoară, şi chiar la icoanele ruseşti tîrzii (arta rusă rămînînd, mai mult decît oricare alta, fidelă foarte vechii sale tradiţii), se întîmplă că pictorul figurează pe acelaşi tablou diferite episoade din viaţa unui personaj. Aceasta poate să fie sub forma unor mici imagini suprapuse, rectangulare, izolate, ca desenele din revistele pentru copii, însoţite chiar de explicaţii, la pictorii italieni din secolul al XIII-lea, de exemplu, sau în icoanele greceşti ori ruseşti, conţinînd evenimente separate în timp şi în spaţiu, dar grupate arbitrar într-un decor unic şi, în aparenţă, simultane.

în afară de unele excepţii, tabloul care reprezintă o acţiune procedează prin aluzii la acţiunile anterioare şi posterioare. La fel ca şi statuia care conţine în ea însăşi, în mişcarea reprezentată, toate mişcările dinainte şi toate mişcările de după. Se întîmplă chiar ca o sculptură, ca de pildă *Moise* al lui Michelangelo, să înfăţişeze un om pe cale de a se ridica şi care nu este încă nici cu totul imobil, nici cu totul în mişcare. Vom spune apoi, întrucît discutăm despre sculptură, că

faptul de a face o statuie să se învîrtească pe soclul său nu o înzestrează cu mişcare ; acest gest nu are drept rezultat decît să arate din diferite unghiuri o mişcare unică, nu de a crea o succesiune de mişcări; dimpotrivă, un dansator care se învîrteşte în jurul său creează o succesiune de imagini diferite, care sînt mişcare propriu-zisă. în toate epocile în care arta nu are scop naturalist sau imitativ, reprezentarea mişcării nu a fost socotită necesară; ea părea chiar potrivnică hieratismului, caracteristic artelor religioase. Clasicismului, la rîndul său, care tinde spre reprezentarea universalului şi a eternului, îi repugnă şi lui mişcarea – reprezentarea mişcării, fireşte 206
— întrucît aceasta este individuală, precară şi se distruge în momentul cînd s-a săvîrşit. Barocul, dimpotrivă, în dorinţa sa de a da expresia cea mai caracteristică a dramei umane, se străduieşte să-l impresioneze pe spectator prin figurarea gesticulaţiei celei mai rapide şi mai vehemente. După cum a creat opera, baletul modern şi simfonia, Barocul a inventat cupolele răsucite, care dau iluzia mişcării şi statuile gesticulînde care izbutesc, la rîndul lor, să creeze un anumit iluzionism. Dar în toate aceste cazuri este vorba tot de o operă de artă fixă, statică, reprezentînd o singură acţiune şi pe care factorul psihologic sau afectiv o măreşte şi intensifică cu aluzii la acţiuni iluzorii.
S-a întîmplat totuşi că artele plastice să vrea să reprezinte mişcarea, ca mişcare pe cale de a se desfăşura. Lucrul pare paradoxal, contradictoriu, ba chiar imposibil din pricina limitelor impuse statuii şi tabloului. Ca şi cum aluzia la mişcare şi sugestia mişcării n-ar fi fost suficiente, în timp ce barochiştii şi descendenţii lor, romanticii, se mulţumiseră cu această situaţie şi scoseseră din ea admirabile efecte de un dinamism impresionant, unii artişti şi-au propus să figureze, în tablourile şi în statuile lor, mişcarea însăşi. Întîlnim o tendinţă asemănătoare, în aceeaşi

epocă, la cubişti şi la futurişti. Unele tablouri ale lui Fernand Léger, datînd din anii 1910— 1911, şi mai ales foarte importantele şi foarte remarcabilele pînze ale lui Marcel Duchamp, *Nud coborind o scară* (1912), *Regele şi Regina înconjuraţi de nuduri grăbite* (1912), sînt cele mai bune exemple în ceea ce priveşte Cubismul. Chiar acest termen de *nuduri grăbite (nus vites),* pe care Marcel Duchamp l-a folosit în mai multe rînduri, pune cu putere accentul pe mişcare şi, mai mult chiar, pe rapiditate. Guillaume Apollinaire încă din 1913 definise în chip admirabil arta lui Marcel Duchamp cînd scria[1] : « Această artă care se străduieşte să estetizeze nişte precepte atît de muzicale ale naturii nu-şi îndăguie capriciul şi arabescul inexpresiv al muzicii. Este foarte cu putinţă să se conceapă o artă care şi-ar stabili ca ţel să obţină din natură nu nişte generalizări intelectuale, ci forme şi culori colective, a căror percepere n-a devenit încă noţiune, şi se pare că un pictor ca Marcel Duchamp este pe cale de a o realiza. »

Dar cubismul, în totalitatea sa, este o mişcare *da- sică*, mişcare care tinde spre static, prin importanţa pe care o acordă, în primul rînd, formelor geometrice. Se pare chiar că el îşi propune, înainte de orice, imobilizarea vieţii şi că îşi ia ca deviză fraza domnului Teste: «Şterg ceea ce este viu». Dimpotrivă, futuriştii italieni, moştenitori ai unei tradiţii baroce care nu s-a împămîntenit niciodată cu adevărat în Franţa, îşipropun, ca scop principal, reprezentarea mişcării. Aeropictura, imaginată de Marineti, care consistă în figurarea peisajelor văzute dintr-un avion în zbor, este unul dintre aspectele acestei preocupări. în acest caz,teoretic cel puţin, artistul se deplasează prin faţa obiectului şi mişcarea sa se adaugă

1 ***Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques, Paris, 1913, p. 75***

la perceperea obiectului, creînd o mulţime de percepţii succesive şi diferite. Pentru alţi artişti futurişti, pictorul rămînea imobil şi obiectul se mişca prin faţa lui. în ambele cazuri rezultatul era identic: reprezentarea se realiza prin adiţionarea de percepţii succesive. Se spune despre Balla că pentru a-l face pe un vizitator să înţeleagă cum pictase portretul unui copil fugind, a pus-o pe fetiţa lui să alerge prin faţa ferestrei, ca vizitatorul să poată constata, dacă era capabil, diviziunea mişcărilor pe care pictorul le întrunise în pînza lui. După cum a scris Boccioni în al său *Manifest tehnic al sculpturii futuriste* «în sculptură ca şi în pictură nu se poate reînnoi totul decît căutînd *stilul mişcării*, adică adunînd sistematic şi definitiv în sinteză ceea ce impresionismul a dat fragmentar, accidental, deci analitic. Această sistematizare a vibraţiilor luminii şi a interpretărilor planurilor va da sculptura

futuristă al cărei fundament va fi arhitectonic, nu numai ca o construcţie de mase, ci aşa încît blocul sculptural să aibă în sine elementele arhitectonice ale atmosferei sculpturale în care trăieşte subiectul. »[1]

Futuriştii se mîndreau într-adevăr în acea vreme cu o anumită *abstractizare plastică futuristă*, pe care Boccioni a definit-o foarte bine în cartea sa apărută în 1914. în acea epocă, deci, vedem dezvoltîndu-se, o dată cu mişcările propriu-zise abstracte ale Suprematismului şi ale Constructivismului, o altă mişcare, care afirma de asemenea că este abstractă, Futurismul, dar care rămîne, de fapt, strîns legată, ca şi Cubismul, la rîndul său, de arta figurativă. Obiectul Futurismului, de fapt, nu este o figură abstractă, ci o figură în mişcare, ceea ce este cu totul altceva, oricare ar fi rezultatul la care pot să ajungă cercetările sale. Cînd examinăm operele futuriste cele mai semnificative şi cînd studiem textele în care artiştii acestei mişcări se

explică şi se justifică, descoperim în ele o intenţie cu totul străină de cele care-i inspirau în acelaşi timp pe un Kupka, pe un Malevici sau pe un Kandinsky. Futurismul, cu toate acestea, ne interesează aici în măsura în care, prin dorinţa lui de a aboli forma statică şi de a figura *mobile*, se apropie de tendinţele evidente ale artei abstracte contemporane, rămînînd însă destul de departe de ea.

Futuriştii au creat o teorie a mişcării absolute şi a mişcării relative, care valorează cît valorează orice teorie, dar interesantă pentru că formulează în termeni expliciţi nevoia de a integra mişcarea în opera de artă, care stă la baza operei lui Calder, această teorie a dus la descoperirea amintitelor *Lumia* şi *Clavilux* de către Thomas Wilfred şi a dat naştere, în sfîrşit, cinematografului figurativ, desenului animat şi filmului abstract. Asupra mişcării absolute şi a mişcării relative

[1] Manifesto tecnico delta scultura futurista, citat de Boccioni, în Pittura, scultura futurista. Dinamismo plastico, Milano, 209 1914.

Boccioni a scris un important capitol în cartea sa citată mai sus. Acolo s-a spus că « nu există nimic imobil în intuiţia noastră modernă a vieţii », că « un cal în mişcare nu este un cal oprit care se deplasează, ci un cal în mişcare, adică altceva, care trebuie conceput şi exprimat ca un lucru cu totul deosebit». Boccioni mai scria apoi: « Este vorba de a se găsi o formă care să fie expresia acestui nou absolut: *iuţeala*, pe care un temperament cu adevărat modern nu poate s-o neglijeze: Este vorba de a studia aspectele pe care viaţa le-a căpătat în mişcarea cea mai rapidă şi în simultaneitatea care-i este consecinţa. »[x]

La unii Cubişti şi la alţi pictori mai mult sau mai puţin înrudiţi cu Cubismul, se recunoaşte această dorinţă de a scăpa de « concepţia contemplativă a peisajului», cum spune Boccioni. Dar Futuriştii sînt aceia care în chip esenţial, au căutat « forma unică, singura care să dea continuitatea în spaţiu » şi care au reprezentat-o în operele lor. Rezultatul acestor căutări se va găsi într-o « stare sufletească » a lui Boccioni, intitulată *Cei care se duc* (1911), sau într-un alt tablou al aceluiaşi pictor: *Dinamismul unui ciclist* (1913); în *Zdruncinăturile trăsurii* (1911), *Forţele centrifuge* (1912) şi *Simultaneitatea* (1913) ale lui Carrâ, în « dinamismele » lui Russolo, *Dinamismul unui automobil* (1913), în *Revolta* (1911) şi mai ales în *Rezumatul plastic al mişcărilor unei femei* (1911), care constituie o excelentă demonstraţie a teoriilor tehnice ale lui Boccioni şi a proclamaţiilor din manifestele futuriste.

Futuriştii s-au numit ei înşişi « primitivii unei noi sensibilităţi complet transformate». Ei pretind de asemenea că «dinamismul în pictură şi în sculptură este deci un concept evolutiv al realităţii plastice. Este exponentul unei sensibilităţi care concepe lumea ca o succesiune infinită a unei varietăţi în evoluţie. Interpretînd mobilitatea acestei evoluţii, care este viaţa însăşi, noi,

[1]*Op, cit., pag. 187.*

futuriştii, am putut crea forma lip, forma formelor, continuitatea ! »[1]

Tocmai această *continuitate*, această simultaneitate figurează în tablourile ciudate ale pictorului Balla *(Linii de viteză + succesiuni dinamice*, 1913; *Densităţi de atmosferă*, 1913; *Viteză abstractă*, 1913; *Plasticitatea de lumină-vitezâ*, 1913), iar Severini, care a fost futurist înainte de a fi clasic [2] şi care a exprimat şi el într-un mod dintre cele mai ciudate « simultaneitatea » în nişte tablouri care aveau ca temă dansul *(Pan-Pan*, 1911, *Dinamismul unei dansatoare*, 1912; *Hieroglifă dinamică a Balului Tabarin*, 1912) sau peisajul văzut de un obeservator în mişcare: *Tren într-un peisaj*, 1913. Sintezele lui Soffici, cu excepţia *Balului pederaştilor* care este asemănător cu tablourile de dans ale lui Severini, sînt mai degrabă nişte sinteze statice, şi nu scot în evidenţă « dinamismul plastic » care-i entuziasmează pe ceilalţi futurişti.

Dacă Futurismul a găsit mai mulţi pictori pentru a exprima idealurile sale, n-a avut decît un mare sculptor, pe Boccioni, care a pus în practică, într-o manieră magistrală, teoriile sale. Nu atît în compoziţii cum ar fi *Cap + casă -{-lumină* (1911), care este arbitrară, teoretică şi mai ales anti-plastică, nici în aceea care are ca titlu *Fuziunea unui cap cu o fereastră* (1911), încercare nefericită de a realiza o sinteză imposibilă. De asemenea, în naturile sale moarte, ca *Dezvoltarea unei sticle în spaţiu*, el încearcă să realizeze, în a treia dimensiune, cercetările Cubiştilor. Dimpotrivă, eforturile Futurismului pentru a realiza « sinteza momentelor » mi se pare a obţine rezultatele cele mai perfecte în ceea ce este propriu- zis această combinaţie a factorului spaţiu cu factorul timp. Statuia intitulată *Forme unice ale continuităţii în spaţiu* (1913), sau cea pe care Boccioni o numeşte *Muşchi in viteză* (1913) realizează

într-un chip foarte curios descompu-

[1] ***Op. cit.,*** **pag. 208.**

[2] **A se vedea cartea sa *Du Cubisme au Classicisme,* « este- 211 tică a compasului şi a numerelor», Paris, 1921.**

nerea formei în mişcare şi apoi recompunerea ei. Boccioni a creat aici nişte figuri extrem de dinamice care completează, demonstrîndu-le, afirmaţiile doctrinei sale simultaneiste şi termenii înşişi ai Manifestului tehnic din 1910; « Gestul nu va mai fi pentru noi un *moment oprit* al dinamismului universal: el va fi într-o manieră decisivă senzaţia dinamică eternizată ca atare». Greşeala Futuriştilor era că *antropomorfizau* excesiv şi că voiau să dea o reprezentare plastică a ceea ce nu se poate reprezenta decît în mişcare şi în mobil. Experienţa pe care au încercat-o ei în aceste privinţe e cam ciudată şi nu are pentru noi decît o valoare documentară, o valoare doctrinară. Teoriile lor trebuie aşezate alături de toate cele care au mai fost inventate pentru a inspira forme noi sau pentru a le justifica. în ciuda vivacităţii lor agresive şi a turbulenţei lor, Futuriştii nu au instaurat o estetică durabilă şi, mai mult chiar decît Cubismul, ei s-au văzut foarte repede intraţi într-un impas. A reprezenta mişcarea printr-o imagine fixă este un lucru care nu se poate face decît printr-o convenţie, analogă cu cele pe care le-au folosit pictorii de-a lungul secolelor. Toţi cei care au încercat să înzestreze cu mişcare o figură prin natura ei imobilă s-au izbit de acelaşi dificultăţi. Se punea deci problema sau de a se găsi un material nou, care poate fi înzestrat cu mişcare, sau o simbolizare nouă capabilă să materializeze o percepţie nouă a mişcării.

Simbolul futurist s-a dovedit a fi insuficient. Analiza este inteligentă şi dibace, dar sinteza este puţin convingătoare. în plus, statuia şi tabloul futurist încă mai fac apel la imaginaţia privitorului, ele îi cer să restabilească ideea şi imaginea mişcării printr-un efort intelectual,

care substituie percepţia vizuală a diferitelor imagini ce compun mişcarea, cum face cinematograful. în plus, tentativa futuristă se angajează într-o situaţie fără ieşire prin faptul că ea se mai împovărează cu forme reprezentaţionale. Numai formele abstracte pot explica, în chip 212

convenabil, aceste investigaţii în estetica mişcării, prin aceea că e vorba atunci de mişcarea pură, şi nu de mişcarea dramatică, contaminată de intelect sau de sentiment, cum este cea a omului, sau ascultînd de o necesitate funcţională, practică, alta decît necesitatea estetică a mişcării însăşi. Dar cum era firesc ca arta unei societăţi, ale cărei forme de viaţă şi moduri de gîndire erau condiţionate mai ales de mişcare, să devină mobilă şi ea, s-au creat tehnici noi: cinematograful, care foloseşte el însuşi mişcarea pentru a efectua percepţia succesivă a imaginilor, iar în domeniul plastic *obiectele mobile*. Cinematograful este, prin esenţa sa, figurativ, întrucît aproape întotdeauna reproduce o acţiune umană jucată de personaje umane. Desenul animat – al lui Fleischer, al lui Pat Sullivan, al lui Disney – a folosit acelaşi aparat de luat vederi şi de proiectare pentru a substitui unui personaj în mişcare o succesiune de imagini, divizînd şi apoi reconstituind mişcarea. Au mai apărut de asemenea şi păpuşile animate, al căror inventator, Starevici, a făcut şcoală. Dar în cazul marionetelor, al desenului animat sau al filmului zis «comercial» este încă vorba de figurare, de reprezentarea formei umane, de o anecdotă în care mişcarea este accesoriul, nu esenţialul.

Mişcarea pură nu putea să fie reprezentată, într-o modalitate gratuită, decît de către arta abstractă. Dar este interesant de notat că în înseşi aceste domenii în care pare să domnească exclusiv figurativul – cinematograful, baletul. . . – arta abstractă s-a instalat şi şi-a urmat propriile

sale cercetări. în ceea ce priveşte baletul abstract, aş menţiona lucrările care au fost făcute între 1920 şi 1930 de Bauhaus, la Dessau şi la Weimer. Lucrările efectuate la Bauhaus se numără printre cele mai interesante manifestări ale epocii noastre, mai întîi prin calitatea oamenilor care au lucrat acolo: alături de Walter Gropius şi de Lyonel Feiniger, găsim mari artişti 213 abstracţionişti, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy;

apoi prin ideile care s-au dezvoltat aici. în domeniul obiectului practic – Bauhaus era un fel de şcoală-atelier de artă aplicată – o riguroasă şi armonioasă funcţionalitate. în domeniul estetic, o voinţă de a reveni la formele pure, esenţiale şi plăcut abstracte.[1] Bauhaus-ul a făcut vitraliul abstract, sub conducerea lui Paul Klee, ţesătura abstractă, sub îndrumările lui G. Muche, statui abstracte sau, mai bine-zis, construcţii de volume abstracte, fie prin construcţii ce utilizau materiale diferite, cele ale lui Wassilieff, de exemplu, unde se regăseşte influenţa lui Tatlin, fie prin reprezentări plastice geometrice, concepute cel mai adesea de către Oscar Schlemmer. Adăugăm că Bauhaus a publicat opere de Moholy-Nagy, de Mondrian, de Theo van Doesburg, de Klee, de Kandinsky, de futurişti ca Prampolini şi Marinetti, de ale ungurilor din grupul MA, de Le Corbusier, de Kurt Schwitters, care şi-a expus teoria sa despre *Merz:* chiar numai prin înşiruirea acestor nume, se vede limpede cum curentele cele mai importante ale abstracţionismului hrăneau ideile şi realizările de la Bauhaus. Şi cum la Bauhaus exista o *scenă experimentală* pentru cercetările din domeniul teatrului şi coregrafiei, s-a creat aici

1 **Cititorul va găsi ideile directoare pentru *Bauhaus* şi relatarea despre realizările sale cele mai importante în volumul lui Walter Gropius *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1919 —1923, precum şi în colecţia *Bauhausbücher*, publicate de Albert Langen la München.**

în mod cu totul firesc şi o formă de balet remarcabil. Aici s-a jucat drama abstractă de Lothar Schreyer, *Mondspiel*, şi mai ales s-a reprezentat *Baletul mecanic* de K. Schmidt şi G. Teltscher, şi *Baletul triadic*, de O. Schlemmer. Să nu uităm că K. Schmidt, autorul *Baletului mecanic*, este şi inventatorul unor forme foarte ciudate pentru focuri de artificii.

Focul de artificii, de fapt, constituie una dintre formele de artă care realizează cel mai bine sinteza, preconizată de futurişti, a mişcării, a formei, a culorii, a luminii. Ar fi de dorit să se dezvolte în Europa o estetică a focului de artificii comparabilă cu cea care există in China, şi în locul unei simple distracţii populare, acesta să devină, graţie bogăţiei mijloacelor sale plastice, mod de expresie artistică, lucru uşor de realizat, în lucrarea sa despre *The Arts and their interrelations* [1] (Artele şi relaţiile dintre ele) Thomas Munro, conducătorul Muzeului din Cleveland şi profesor de istorie a artei la universitatea din acest oraş, face un studiu foarte interesant asupra focului de artificii. Este evident că focul de artificii figurativ, naturalist, reprezintă corupţia unei arte care, prin însăşi natura, mijloacele şi posibilităţile sale, este esenţialmente abstractă, în *Baletul triadic*, personajele sînt transformate în obiecte ciudate, prin costume extraordinare ca material şi forme, dar rămîn tot figuri umane deformate: ele nu sînt figuri abstracte. Tot deformări sînt şi personajele lui Léger, în baletul *Création du Monde*, sau cele ale lui Picasso, în *Parade*: este o nouă formă de reprezentare, nu o non-reprezentare. *Baletul mecanic* merge mai departe, in primul rînd prin aceea că personajele sale sînt nişte construcţii geometrice, iar evoluţiile lor sînt şi

1 ***A survey of the arts and an outline comparative aesthetics, 215 The Liberal Arts Press, New York, 1949.***

ele dezumanizate, geometrizate, abstractizate. Efortul cel mai mare la Bauhaus în domeniul spectacolului este *Excentrica mecanică* de Moholy-Nagy şi *Hipodrom A.B.C.* de Marcel Breuer, făcînd parte, de fapt, din domeniul semi-abstractizării, ca şi baletele de marionete ale lui Depero, de la Teatro dei Piccoli, din Milano. Cînd privim montajul baletului mecanic al lui Kurt Schmidt, cu succesiunea sa de imagini, aşa cum le-a vrut autorul, ni se pare că vedem un film abstract, *Ritmuri* de Hans Richter, de exemplu, sau *Simfonii* de Viking Eggeling, sau *Motive* de Tuttmann. Filmul lui Fernand Léger, *Entracte* nu este un film abstract, ci un film suprarealist.

Bauhaus a încercat, în filmul abstract al lui K. Schwerdtfeger, făcut doar din jocuri de forme şi de culori în reflectoare, ceva asemănător cu *Lumia* lui Thomas Wilfred, care este, în mod incontestabil, una dintre manifestările cele mai originale ale artei abstracte. Idealul Futuriştilor mi se pare realizat în Lumia care este arta de a crea simfonii de culori, de forme, în spaţiu şi timp, prin mijlocirea unor proiectări care se fac cu un aparat numit Clavilux, asemănător cu un pian sau mai degrabă cu o orgă. Acest dispozitiv foarte complicat şi la care este foarte anevoios să cînţi – Wilfred a avut puţini discipoli pînă azi – permite o libertate de interpretare completă. Fiecare poate astfel să creeze după plac, după ideile sau după sentimentul său, simfonii abstracte de forme şi de culori. Moholy- Nagy voise, în a sa *Mecanică excentrică*, o combinaţie de balet, de proiectări, de muzică şi chiar de parfumuri. Lumia, de asemenea, poate fi acompaniată de muzică, dar nu în mod necesar; ni se pare chiar că simfonia de forme şi de culori, proiectată pe un ecran care se găseşte între Clavilux şi spectator, este mult mai expresivă cînd nu foloseşte decît propriile sale mijloace

vizuale.
Clavilux-ul lui Wilfred rezolvă una dintre problemele cele mai complicate, care se pun de îndată ce s-a propus reprezentarea mişcării, sau mişcarea însăşi. în filmul abstract derularea imaginilor se face întotdeauna urmînd acelaşi ritm şi aceeaşi viteză, care este cea a motorului. La fel au făcut şi Constructiviştii, care la început încercaseră să anime construcţiile lor abstracte aplicîndu-le un mecanism, dar care au renunţat repede la acest instrument, el posedînd o regularitate monotonă, imuabilă, contra-natură. Şi Calder începuse prin a asocia «mobilelor» un motor electric, dar a renunţat la acest procedeu pentru a nu supune mişcarea construcţiilor decît vîntului, mereu schimbător, mereu divers.
Lumia apare într-un fel ca un mijloc de a substitui filmului abstract fixat o dată pentru totdeauna o succesiune de imagini infinit mai variate decît cele ale unui caleidoscop, căci ele 216
depind de caracterul, de talentul, de umorul celui care manevrează Claviluxul. Neaşteptatul, întâmplătorul, spontanul, accidentalul iau naştere din acest instrument, cum iau naştere din « mobilele » lui Calder mişcate de vînt. Baranoff-Rossine încercase şi el ceva asemănător în 1914. Ciudată fizionomia acestui artist rus care a suferit influenţele Futurismului, ale Cubismului şi ale Constructivismului, care a fost pictor şi sculptor şi care, în ultimii ani ai vieţii, s-a orientat spre o formă de abstracţionism care trebuia să fie rezultatul logic al tuturor cercetărilor sale. A căuta diversele moduri de expresie spaţială în tablou era una dintre marile sale preocupări. Chiar în epoca în care mai folosea o tehnică a stilizării obiectului real, el se gîndea la o a patra dimensiune care, în mintea lui, trebuia să fie mişcarea integrată în formă. Textul care urmează este destul de semnificativ în această privinţă; el se referă la un tablou intitulat: *Simfonia nr. 1*

(1910), care chiar după titlu arată voinţa artistului de a găsi un teren comun pentru muzică şi pictură. «Arta este legată de viaţă şi de eternitate. Prin dezvoltarea percepţiei vizuale şi organizarea materialelor pe care le posedă, artistul trebuie să creeze. Epoca realităţii noi a depus eforturi necesare şi valoroase pentru crearea artei noi dinamice a celei de a patra dimensiuni. »

Baranoff-Rossine a crezut că poate realiza această artă nouă dinamică a celei de a patra dimensiuni care nu putea să fie decît sugerată de « simfoniile pictate, cu două dimensiuni. Artistul a făcut nişte imagini colorate să se succeadă, cum se succed frazele muzicale. El dorea să uimească ochiul privitorului prin jocurile culorilor, cum face muzicianul cu urechea ascultătorului. El a inventat, in acest scop, un ciudat instrument optic pe care-l manevra cu ajutorul unui aparat cu clape şi pe care l-a botezat Optofon. Primele producţii optofonice au luat naştere în Rusia, în 1914, şi abia zece ani mai târziu Baranoff-Rossine a venit să facă o demonstraţie a lor la Paris.

Creator al filmului abstract, Viking Eggeling realiza într-o manieră foarte ciudată transpunerea formei pictate în formă mobilă, printr-o succesiune de imagini care se transformă în mişcare, care evoluează devenind mişcare. « Se pare că Viking Eggeling este primul reprezentant al artei moderne care, în mod conştient, şi-a pus imaginile sale în relaţie directă cu timpul, scrie Karl G. Hulten; el este primul artist al imaginii în istoria filmului. El se interesase de cercetările futuriştilor şi cunoştea lucrările lui Robert Delaunay, care urmărise să creeze mişcarea printr-o succesiune de proiectări de imagini. Simultaneismul avea ca ideal esenţial să încorporeze mişcarea în figura fixă, multiplicînd figurile şi făcîndu-le să se succeadă după un ritm convenabil. Dar pe cînd Delaunay se slujea de teoriile optice şi cromatice ale lui Chevreul pentru a studia

acţiunea mişcării asupra privirii, Viking Eggeling a dezvoltat această idee, adap- tînd-o la cinema.

Eggeling a rupt cu tradiţia multicentenară a imaginii limitată la dreptunghi. în rulourile sale de imagini largi de aproape 50 cm şi putînd să atingă 7 m lungime, el plasează una lîngă alta constelaţii de imagini. Derulînd banda de la stînga spre dreapta imaginea ce urmează se vede apărînd ca o transformare a precedentei. Ele se împreunează în grupuri şi secvenţe. Pentru Eggeling iluzia nu era un mijloc artistic de lucru. Într-adevăr el nu se interesează nici de iluzia constînd în a reprezenta un obiect cu trei dimen- siuni numai prin două dimensiuni, nici de iluzia de mişcare, pe care o căutau futuriştii. El se | slujea de imaginea non-figurativă şi de mişcarea reală. Printr-o muncă metodică, el a încercat să obţină regulile unui contrapunct plastic, a unei sintaxe abstracte. Rulourile sale sînt compuse ca nişte bucăţi muzicale: imaginile izolate se adună în măsuri, variante ale unei teme, mai multe măsuri alcătuind o frază prin care unele părţi pot fi regăsite în altă frază. în filmul său, Eggeling a realizat ideea mişcării imaginilor care 218
există în rulourile sale. Din transformări treptate ale diferitelor figuri, el a ajuns să creeze o mişcare neîntreruptă şi o transformare continuă a etapelor mişcărilor non-figurative. Filmul a făcut să dispară frumuseţea imaginilor individuale care a fost înlocuită cu aceea a mişcărilor reale sub o formă vie. » (Karl G. Hulten.)

Toate asemenea încercări, aşa de ciudate, cores- pund acestui adevăr iniţial că forma abstractă este mai capabilă decît forma figurativă să se încarce cu mişcare, adică să pună realitatea mişcării în locul iluziei pe care arta figurativă o practicase în chip tradiţional. în zilele noastre Vasarely caută şi el să scape de limitele tabloului creînd mişcări de imagini. Nu este posibil ca pictorul să descopere într-o zi un « mobil» pictat cu două dimensiuni, care să fie, în domeniul picturii, ceea ce sînt *mobilele* lui Calder în

domeniul sculpturii. Ba se poate spune că prin folosirea petei colorate, Calder se comportă ca un pictor. Mai mult decît de a se închide într-o expresie pură şi riguros plastică, Calder face apel la resursele picturii şi realizează pîlpîiri armonioase de tuşe cromatice care i-ar fi interesat extrem de mult pe Impresionişti, dacă ar fi putut să le cunoască. Vibrarea aerului în spaţiu, freamătul frunzelor, ondulaţiile apei tulburate de alunecarea reflectărilor, aşa cum încerca Monet să le reprezinte în tablourile sale, nu înseamnă nimic altceva decît puterinca dorinţă de a asocia mişcarea cu forma, de a înlătura stabilitatea, care nu este de altfel decît o iluzie, întrucît nu există în natură nici o formă total imobilă, jocul luminii impri- mînd, de fapt, mobilitatea unor volume considerate teoretic ca fiind statice.

Un muzeu de artă abstractă ar trebui să posede un clavilux: deşi ar fi stînjenitor, costisitor şi dificil de construit, de fapt Lumia constituie realmente o nouă formă de artă, un nou mijloc de expresie, un mijloc, mai ales, capabil să aso- cieze spectatorul cu creaţia, să-l facă să *creeze.* El poate să interpreteze unele din *partiturile* existente, dar poate, mai ales, să compună noi simfonii, să se lase prins de jocul plăsmuirii, al improvizaţiei. Ne este îngăduit să credem, în sfîrşit, că aşa perfect cum este astăzi conceput de Wilfred, clavilux-ul este susceptibil de progres, care-i va îmbogăţi şi mai mult mijloacele de expresie. El scapă, de altminteri, din mîna creatorului său, cum se vede foarte bine din discuţia care s-a pornit, în *Journal of Aesthetics*, între Th. Wilfred şi E. M. Blake, despre semnificaţia sistemului Lumia şi a aplicaţiilor sale. Termenul Lumia, după cum propune Blake, trebuie să fie schimbat cu cel de « grafice mobile », care exprimă mai bine, după opinia sa, natura obiectului. Wilfred a definit el însuşi Lumia ca « o artă vizuală tăcută în care singurul mijloc de expresie al artistului este lumina... Lumina este medium-ul expresiei

artistice prin tratamentul vizual şi tăcut al formei, al culorii şi al mişcării în spaţiul obscur, cu intenţia de a procura spectatorului o experienţă estetică... în lumia artistul îşi concepe ideea ca pe o evoluţie tridimensională a luminii în spaţiul obscur. Pentru a materializa această idee în scopul de a o prezenta spectatorului, el trebuie s-o execute ca pe o secvenţă bidimensională de formă, de culoare şi de mişcare, proiectată pe un ecran alb.»

S-a şi luat în consideraţie faptul că acest ecran ar putea să fie înlocuit cu un zid sau cu un plafon, sau chiar cu cerul nopţii pentru a asocia imaginilor proiectate mişcările norilor, a aburilor, de exemplu. Proiectarea pe apă ar produce de asemenea noi resurse, cum arată cu multă îndreptăţire Thomas Munro, în cartea pe care am citat-o mai înainte. Oricum, fie prin organismul clavilux-ului, fie prin tehnica proiectărilor, se pare că *artei lumia* îi rămîn în faţă mari posibilităţi neprevăzute. Arta abstractă găseşte aici una dintre uneltele sale cele mai complete, întrucît combinarea formelor şi culorilor în spaţiu şi în timp sînt, independent de resursele actuale ale instrumentului, practic nelimitate. Dacă artişti abstracţi îşi propun să creeze o sensibilitate nouă, clavilux-ul, ca mijloc de expresie, colectiv sau individual, este unul dintre cele care pot cel mai bine să pregătească omul sau masele la înţelegerea unei estetici noi. Această estetică, de fapt, adaugă cucerirea timpului la cucerirea spaţiului. Ea asociază elementul durată cu elementul-întindere şi se întîmplă ca în această utilizare a timpului să folosească mijloace *impresioniste*, în care iese la iveală contribuţia fanteziei, a impulsului sentimentului şi a senzaţiei, ceea ce nu i se recunoaşte întotdeauna artei abstracte, deşi aceasta este, în ciuda a ceea ce se crede în mod obişnuit, mult mai puţin intelectuală decît Cubismul.

Deci impresionism pur întîlnim în arta lui

Calder, în care mobilele se agită atît de la întîmplare, la fel de capricioase ca şi ramurile unui copac sau ca stindardele unui mare pavoaz. Nu s-a aplicat niciodată în mod ştiinţific sau metodic această estetică a *steagurilor*, nici măcar în China sau Japonia de unde se pare că vine. Estetica buchetului, atît de profund şi de intens înţeleasă de japonezi, este foarte apropiată de combinaţiile abstracte ale artiştilor occidentali. Din instinct, organizatorii serbărilor populare sau ai manifestaţiilor politice construiesc, cu steaguri, un fel de *simfonii dramatice*, care au calitatea să dezlănţuie sentimentul maselor, iar în această privinţă mişcarea steagurilor joacă un rol şi mai mare chiar decît culorile; din ea poate lua naştere chiar o veritabilă emoţie artistică, asemănătoare cu cea care poate fi produsă de jocul voalurilor şi al draperiilor în mimică şi în balet.

Mobilele lui Calder ţin, într-o oarecare măsură, de această estetică a steagului şi de cea a baletului. Se poate foarte bine reprezenta *Steaua de dimineaţă*, *Crinul de forţă*, *Peştele de oţel* ca nişte dansatori abstracţi gigantici (ei au cîte doi sau trei metri înălţime), agitînd în spaţiu membrele lor firave, lacînd să sune micile lor discuri de metal de la extremităţile lungilor braţe subţiri, asemănătoare unor antene, unor tentacule. Sau chiar ca nişte plante minerale vibrînd în vînt, căutînd în curentele aeriene incitaţii la jocuri 221 subtile.

Mobilele lui Calder sînt pentru sculptură ceea ce harfa eoliană este pentru orchestră, cu diferenţa, totuşi, că harfa eoliană posedă un repertoriu de îmbinări armonice destul de limitate, în timp ce mobilul calderean, folosindu-se de formă, de materie, de culoare, pentru a produce efecte extrem de variate, poate să mai adauge şi sonoritatea. Libertatea pe care le-o lasă artistul le dă un soi de viaţă autonomă. Cînd zăreşti pe vîrful unui deal una dintre aceste arhitecturi uşoare de vergele, de plăci, de sfere, reacţionînd

la cea mai uşoară adiere de vînt şi ritmînd pe ea un dans subtil, înţelegi importanţa noutăţii acestei arte. Ne putem imagina foarte bine stilul lui Calder aplicat unor jeturi de apă, şi de fapt în 1938 artistul a dirijat la Expoziţia de la New York adevărate « orchestre de jeturi de apă», pentru care s-ar putea inventa claviaturi de comandă asemănătoare cu cele ale clopotelor acordate la biserici sau cu clavilux-ul lui Wilfred, aplicat şi la focurile de artificii şi la coregrafii de steaguri. . . Aşadar, Calder a ales materialul cel mai greu şi cel mai puţin ductil, pentru a obţine de la el sonorităţile cele mai delicate. De fapt, după cum aminteşte James John Sweemey, găsirea întîmplătoare a unei bucăţi de lemn a fost aceea care i-a inspirat, în 1926, prima sculptură, şi sînt convins că ideea originală a marilor mobile, pe care le-a creat după aproape douăzeci de ani, i-a venit de la *circul in miniatură*, pe care l-a construit în 1927, cu amintirile sale de la Barnum, alcătuit din marionete de metal, pe care le mînuia cu îndemînare şi pe care le făcea să execute mişcările cele mai complicate. Poate că şi-a amintit şi de automatele pentru care toate epocile neliniştite, nesigure de ele, arătau atîta interes. Dar automatele, fie că e vorba despre cele antice, ale lui Heron din Alexandria, cele arabe, cele de la sfîr- şitul Evului Mediu sau cele ale Romantismului sînt dependente, în mişcările lor, de complexitatea mai mică sau mai mare a mecanismului care le animă.

Marea problemă de rezolvat, cea care s-a pus lui Pevsner, lui Gabo, lui Peyrissac, ca şi lui Calder este cea a motorului; pentru a scăpa de acest determinism al motorului, după ce s-a încercat folosirea motorului electric şi a celui acţionat manual, Calder s-a lăsat în voia celei mai uşoare şi mai puternice forţe: vîntul. Vîntului îi încredinţează el rolul de a da viaţă « mobilelor » sale. Dar ca şi cum tradiţia staticii i-ar impune să creeze alături de aceste jocuri mişcătoare, forme imuabile, rămînînd totuşi în

domeniul non-figu- rativ, Calder a construit şi nişte *stabile* abstracte, în genul stabilelor pe care le-a expus la Paris, acum vreo douăzeci de ani, unde se putea recunoaşte o oarecare influenţă a lui Tatlin în alegerea materialelor, dar mai ales lecţia de rigoare a lui Mondrian, pe care Calder îl studia serios în acel moment şi în *spiritul* căruia a pictat, în epoca aceea, mai multe pînze.

Ceea ce ne emoţionează cel mai mult la mobilele lui Calder este maniera în care revine el la natură – din acest motiv am vorbit mai înainte despre *impresionism* –, modul în care se asociază ele peisajului. Mobilele se pare că primesc, în reunirea lor tremurătoare, elanul curentelor telurice în acelaşi timp cu cel al curentelor aeriene. Ele par înzestrate cu o vitalitate aproape magică, rezultată dintr-o intimă înţelegere cu elementele. Reuşita lor se datorează acestei fermecătoare supleţi, aş zice acestei umilinţi cu care artistul solicită pentru creaturile sale consimţământul energiei cosmice. Există în aceste construcţii o parte considerabilă de «joc» şi calitatea lor cea mai mare este că nu ne impun nimic şi că nici lor înseşi nu-şi impun nimic. Fantezia rămîne cea mai activă inspiratoare a artistului, în alegerea formelor, materialelor şi culorilor sale; există la el o preocupare de meştereală, dacă ni se îngăduie cuvîntul, foarte seducătoare şi specific americană; Sweemey constata că însuşirile cele mai de seamă ale artei sale erau moştenite de la spiritul primilor pionieri din America.

223 în sensul dragostei pentru descoperire, mai întîi, al plăcerii de a călca pe un pămînt nou, dar de asemenea şi în al remarcabilei aptitudini de a folosi orice mijloace pentru a-şi atinge ţelul, de a folosi instrumentele ce le ai la îndemînă.

Nu există nici o bucată de fier îndoit despre care să nu se poată spune că artistul nostru l-ar putea încorpora într-unul dintre automatele sale, dîn-

du-i un loc într-un ansamblu al acestui organism metalic viu. în ciuda formei lor abstracte, ba poate tocmai din cauza formei lor abstracte, căci este absurd să presupunem organicul legat mereu de figuri umane, animale sau vegetale, există la mobilele sale o unitate biologică. Ele constituie o sinteză organică. Ele *trăiesc*. Mult mai bine decît într-o sală de muzeu sau de expoziţie, vitalitatea aceasta organică se manifestă tocmai pentru că mobilul se află acolo unde trebuie să fie, în aer liber, cu alte cuvinte, în locul unde nu palpită nici o suflare de aer pe care să n-o primească şi să n-o înregistreze în viaţa sa. Adversarii sculpturii mobile denumesc uneori operele lui Calder cu termenul puţin dispreţuitor de « jucării pentru adulţi ». Că există o parte de joc în opera lui Calder nu o neg, şi această parte este poate cea care dă acea libertate, acea fantezie şi acea francheţe pe care o admirăm. La Jean Peyrissac, care construieşte şi el mobile, mi se pare că natura şi fantezia au o parte mai mică decît la Calder. Este absurd să descoperi cu orice preţ la un artist francez această parte raţională sau raţionalistă care s-a convenit să fie numită « cartesiană », dar nu mă pot împiedica s-o descopăr la Peyrissac, fără ca aceasta să atenueze sau să micşoreze cu nimic graţia şi originalitatea operelor sale, precum şi în gravurile cu care Roger Vieillard a ilustrat *Discours sur la Méthode*, sau în cele ale lui Spranger care comentează *Eupalinos* de Valéry. Mobilele lui Calder solicită colaborarea elementelor şi a naturii: cele ale lui Peyrissac, dimpotrivă, afirmă primatul inteligenţei şi un fel de dorinţă de a impune naturii forme în jurul căreia ea ar trebui să-şi organizeze propriile forme. Calder este un «pio- 224

nier » care abordează cu bună dispoziţie vastele întinderi; Peyrissac, moştenitor al secolului al XIII-lea, mai mult decît al Renaşterii, ne reaminteşte de Jean Cousin şi de admirabilii« abstrac- tişti» ai Clasicismului francez, care mai au multe lucruri să ne

spună, şi al căror studiu ar fi foarte preţios pentru cine ar dori să interpreteze constantele abstracte actuale, în lumina acestor constante vechi despre care operele lor stau mărturie şi de a căror fecunditate mereu activă eu doar am pomenit.[1] Există la Peyrissac ceva din frumoasele şi ingenioasele piese hidraulice inventate de Cousin, şi dacă ni le imaginăm în aer liber, ne-ar părea făcute ca în înţelegere cu Le Notre [2] sau şi mai bine în grădinile din Blois, din Ecouen şi din Gaillon, aşa cum au fost gîndite de arhitecţii Renaşterii.

Dorinţele de simultaneitate şi de sinteză pe care le-am semnalat, mai înainte, la *Mecanica excentrică* a lui Moholy-Nagy l-au condus pe acesta la cinematograful abstract şi la crearea ciudatei maşini pe care el o numea *Licfitreguisit,* care ţinea de proiectorul turnant şi de sculptură şi care furniza în altă manieră decît clavilux-ul, dar cu aceeaşi bogăţie de efecte, combinaţii variate la infinit de lumină, de forme şi de culori. Era un om ciudat ungurul acesta, mort în 1946, care a participat la mişcările artistice cele mai îndrăzneţe din ziua cînd, la douăzeci şi unu de ani, în 1917, a întemeiat cu cîţiva prieteni grupul MA, care a cunoscut epoca sa de activitate şi de influenţă. MA însemnează *Astăzi*; în tot ce făcea Moholy-Nagy voia să fie omul timpului său, nu cu vanitoase dorinţe de a se ţine mereu în pas cu ceea ce era nou, ci pentru că el înţelegea şi constata mai bine decît oricine tot ceea ce epoca cerea şi putea să ofere. El a fost teoreticianul şi practicianul unei cantităţi de idei şi de tehnici

---

1 **A se vedea Marcel Brion, *Lumière de la Renaissance*, Paris, 1948.**

2 **André Le Nôtre (1613—1700), desenator francez de grădini şi de parcuri, autor al stilului *jardin à la française***

şi, printre altele, al grădinilor de la Versailles. (N. T.)

noi: în grupul MA şi în grupul *Dcr Sturm*, la Berlin, în 1921, la Bauhaus-ul din Dessau-Weimar, începînd din 1923, pînă la dispariţia Bauhaus-ului, în 1928, apoi în New Bauhaus, din Chicago, în 1937 ... El a folosit toate materialele: pictura, sculptura, fotografia, filmul, tipografia, teatrul, baletul. Pictor, el a ales ca suport şi ca medium, galalita şi neolita, plexiglasul, emailul, rodoidul transparent, tot ceea ce oferea vederii şi atingerii o senzaţie nouă, tot ceea ce furniza cît mai multe efecte de lumină şi de materie. în 1935, în sfîrşit, a inventat o estetică de pictură tridimensională, pe care o realiza în « modulatoarele sale spaţiale » alcătuite din suprafeţe transparente suprapuse între care *modulau* rafinate jocuri de umbre şi de reflexe. Ultimele cercetări ale lui Moholy- Nagy, din anii care au precedat moartea sa, priveau în special efectele de lumină exterioară, care l-au interesat întotdeauna; în cartea sa *Malerei Photographic Film* (Pictură Fotografie Film), care a apărut în 1925 în seria publicaţiilor Bauhaus-ului | precum şi în recenta *Vision in Motion*[1], el acorda cea mai mare importanţă compoziţiei decorului în care evoluează viaţa şi omul modern; el a dat exemple valoroase despre acest lucru în filmele şi în fotomontajele sale. El l-a secondat pe Hirschfeld-Mack în elaborarea filmelor sale abstracto-luminoase şi a *Sonatinei culorilor*, care consta într-o asociere a muzicii cu proiecţii de forme colorate.

Ca şi Wilfred, Moholy-Nagy prevedea proiectări pe nori şi pe pînze de substanţe gazoase, pe care spectatorul nu se mulţumea să le privească ci le traversa. El îşi imaginase de asemenea, pentru viitor, iluminatul oraşelor, care trebuia să ofere spectatorilor, instalaţi în avioane, spectacole miraculoase. Moholy-Nagy poseda, aşadar, un fel de geniu vizionar, care scotea elemente fantastice din toate tehnicile cărora li se dedica: colaje, fotografii deformate, raze X, supraimpresiuni.

1 **Paul Theobard, 1947.**

A fost atras cu aviditate de toate tehniciie şi de toate materialele. în toate el da la iveală partea cea mai ingenioasă şi mai subtilă din spiritul său fără a pierde din vedere crearea marii esenţe formale pe care o urmărea dincolo de nenumăratele ei aspecte. L-a interesat şi filmul multidimensional, precum şi aplicarea lui în muzică. El i-a studiat pe predecesorii lui Wilfred, în domeniul clavilux-ului, din jurul anului 1920, de la Newton şi Peter Castell, pînă al Scriabin, care voia ca simfonia lui *Prometeu* să fie acompaniată de luminile proiectoarelor în sala de concert. Arta în care Moholy-Nagy demonstra cele mai fecunde posibilităţi era arta luminii, imaginînd o « arhitectură a luminii», nişte fresce de lumină destinate, după el, să *activeze* vaste unităţi arhitecturale, acoperind ziduri imense cu imaginile lor mişcătoare.

Vizionar al luminii, ca pictor şi constructor de obiecte în spaţiu (prefer această expresie celei de sculptor, în ceea ce-l priveşte), Moholy-Nagy a căutat întotdeauna materiile cele mai luminoase, cele care posedau mai multă puritate, armonie, claritate. Au rămas de la el construcţii în plexiglas, care dau impresia unei extreme ductilităţi şi sînt de o incomparabilă transparenţă. Sînt operele în care idealurile ultimei perioade din viaţa sa s-au materializat în chipul cel mai tulburător. Totodată ele traduceau acea calitate de rară fericire la care aspira acest om din cale afară de bun şi de blajin şi adesea melancolic. Privind construcţiile de sticlă sau ansamblurile plastice de sîrmă, semănînd cu nişte colivii pentru păsările din vis, picturile sale pe cristal, stranii vitralii misterioase în care forma tinde să se destrame într-o calmă şi totuşi puternică iluminare, eşti tentat să-ţi aminteşti de ultimele cuvinte ale lui Goethe: «Mai multă lumină». întreaga evoluţie a lui Moholy-Nagy, de la formele tumultoase şi neliniştite ale epocii MA şi ale expresionismului berlinez, în timpul căruia se căuta pe sine, de la încercările sale neobişnuite 227 de fotograme şi de montaje

şi pînă la ultimele
sale opere, aproape dematerializate, ca acuarelele din 1946 – anul în care a şi murit – trebuie privită ca o ascensiune spre o lumină spirituală. El năzuia să facă viaţa oamenilor mai frumoasă şi mai fericită *iluminînd-o* – în chip material şi metafizic. Neobositele sale cercetări dau la iveală o sete nepotolită de adevăr, precum şi ciudăţenia unui mod de expresie, care nu s-a lăsat uzat, scîlciat, secătuit de o prea lungă întrebuinţare. Nimeni nu a împins mai departe şi într-un chip mai riguros exigenţele esenţialului. La *Museum of Non-objective Painting* din New York există cîteva picturi ale sale. făcute cu ulei pe bachelită care par să fixeze nişte constelaţii tulburătoare şi nobile care te fac să gîndeşti în tăcere la ceea ce are mai necesar şi mai tainic inteligenţa umană.

V. MARILE CURENTE ALE PICTURII ABSTRACTE

în pictura abstractă contemporană regăsim repercusiunile, urmările marilor curente iniţiale care au apărut în prima decadă a secolului al XX-lea şi care au fost studiate mai sus; mă refer la acele curente care au deschis diferitele căi ale artei non-figurative. în zilele noastre se manifestă forme de expresie foarte numeroase şi foarte variate, şi dacă atunci era îngăduit să se vorbească despre « şcoli » – sînt patruzeci de ani de cînd grupurile de artişti se considerau de bună-voie grupuri constituite şi îşi spuneau (sau

acceptau să li se spună) în cîte un fel: orfism, constructivism, neoplasticism etc. – ar fi imposibil, acum, să grupăm astfel numărul prea mare de pictori de care ne ocupăm, fie după expoziţiile lor particulare, fie după anumite manifestări colective, acestea din urmă corespunzînd unor asociaţii după afinităţi, mai mult sau mai puţin evidente. Saloanele atestă cantitatea şi diversitatea formelor de expresie şi posedă caracterele lor proprii; eclectismului de la *Salon de Mai* din Paris, de exemplu, îi dă replica severitatea de la *Salon des Réalités Nouvelles,* care militează pentru o concepţie intelectualistă a Abstractismului. Sprijinindu-se în mod esenţial pe concepţia pur individuală a ideii estetice şi a mijloacelor de expresie, arta abstractă actuală îngăduie fiecărui artist să creeze propriul său vocabular plastic 229 şi să născocească formele în care se vor încarna
emoţiile sale, voinţa sa în ceea ce priveşte construcţia, fantezia sa. De aici rezultă că vom avea tot atîtea vocabulare plastice cîţi pictori există şi că nuanţele cele mai delicate ale sensibilităţii sale, tendinţele cele mai precise ale esteticii sale vor găsi astfel mijlocul de a se fixa într-o formă plastică. Potrivit cu temperamentul său, cu pasiunile sale şi cu ideea sa atît despre natură cît şi despre finalitatea artei, fiecare pictor va da curs liber elanului său profund. Şi cu cît acest elan va fi mai profund, cu cît îi va da curs mai liber, cu atît va avea şansă mai mare să pună în tablou ceea ce are într-adevăr mai unic în sine.

Dacă tendinţele sale, gusturile sale, natura sa de artist îl va îndemna să-şi recunoască unele afinităţi cu un anumit maestru, un anumit « părinte » de la începuturile Abstracţionismului, aceasta se întîmplă pentru că, deşi individualităţile diferă la infinit, există totuşi anumite *familii de spirit*.

La toţi artiştii coexistă elementele care în mod obişnuit se numesc antagoniste. Nici

astăzi, aşa cum n-au existat nici în trecut, nu există *clasici puri* şi *romantici puri.* De altfel cu cît un artist este mai mare cu atît este mai complex şi ascunde adesea în sine mai multe elemente antagoniste.

Ar fi deci absurd să creăm « categorii » şi să aplicăm artiştilor pe care i-am vîrî aici, mai mult sau mai puţin expeditiv, « etichete » care să pretindă că definesc natura şi specificul talentului lor. Arta se revarsă, întotdeauna, peste tiparele oricăror definiţii, şi oricît de nuanţate ar fi acestea, rămîn mereu anumite puncte de vedere asupra cărora definiţiile se dovedesc inexacte – sau nu în întregime exacte. Specificul talentului este tocmai acela că nu se poate defini. Dacă istoria artei se foloseşte de clasificări, de obicei arbitrare, şi mai arbitrare sînt acelea care se aplică la artiştii în viaţă, al căror talent, personalitate şi tehnică se află în plină evoluţie, transformîndu-se paralel cu evoluţia organică individualităţii lor, aşa încît ar fi absurd să definim (deci să fixăm într-o 230

descriere) opera care este în permanenţă *pe cale de a se face*.

Cu toate acestea există, după cum am spus, «familii de spirite » şi curente; este interesant, prin urmare, de a căuta să vedem de unde vin aceste curente, cum sînt alcătuite, care este direcţia lor şi unde duc. Nu este vorba de a plasa în mod obligatoriu aceste curente sub tutela unuia dintre grupurile sau indivizii care se pot observa la originile artei abstracte. Opera şi estetica « Părinţilor », chiar şi la Abstracţionism, sînt departe de a fi uniforme: diferitele perioade ale lui Kan- dinsky, de exemplu, vădesc nesfîrşite metamorfoze, şi între Mondrian de la începuturile Neoplas- ticismului şi cel al tabloului *Booggie-W ooggie* american, toate experienţele unei vieţi şi-au dat roadele. Astfel, decît să căutăm, în mod arbitrar, o descendenţă posibilă a lui Malevici sau

Delaunay, printre pictorii actuali, este mai important să vedem care au fost punctele de vedere generale de la baza celor două curente, înţelegînd foarte bine că e posibil ca multe din aceste curente să fi atras, simultan sau succesiv, pe mulţi dintre artiştii actuali şi să spunem care sînt tendinţele generale care, manifestîndu-se ca atare în chip de constantă a spiritului uman în tot cursul istoriei artei europene, mai acţionează şi astăzi ca impulsuri de formare a operei şi a personalităţii artistului.

Aceste curente se vor defini nu prin prezenţa unui singur caracter (întrucît toate caracterele, sau aproape toate, se întîlnesc la toţi artiştii, cel puţin într-un moment al evoluţiei lor), ci prin dominanta acestui caracter asupra tuturor celorlalte. Vom găsi astfel prin ce căi anume arta abstractă actuală se mai leagă de marile mişcări figurative moderne, impresionismul sau Expresionismul, de exemplu. Cutare pictor va părea mai clasic sau mai romantic decît un altul, după tendinţa majoră a personalităţii sale.

Pentru unii, arta non-figurativă va fi mijlocul de a înfăptui operaţiunea de curăţire, de purificare 231 a unui clasicism vizînd să stabilească structurile plastice ale ordinii raţionale care susţine infinita varietate şi dependenţa nelimitată a universului. Această aspiraţie corespunde în linii mari cu ceea ce a fost Neoplasticismul şi Cubismul, în acelaşi timp cu Purismul, Cubismul în modul său de expresie purist, ar fi trebuit să spunem, în această voinţă clasică intră o mare doză de intelectualism, o dorinţă evidentă de a subordona inteligenţei şi raţiunii elanurile sensibilităţii, valurile pasiunii şi ale emoţiei. Orînduirea clasică a formelor non-figurative va corespunde acestui primat al inteligenţei şi al raţiunii, primat care nu va fi acceptat sau cel puţin nu va fi acceptat în mod absolut de către pictorii care acordă mai

multă importanţă invaziei de emoţie, care este caracterul principal al Expresionismului, precum şi traducerii imediate, în stare pură, a emoţiei. Şi de altfel, nici de artiştii pentru care o impresie primită de la natură, sau rememorată, va fi punctul de plecare sau elementul principal al operei de artă, care, la «clasicii» despre care s-a pomenit, era format în intelect şi în raţiune.

Este sigur că Impresionismul, născut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a creat o nouă viziune a naturii, a luminii şi, în consecinţă, o nouă sensibilitate, de la care nici un om de astăzi – cu atît mai mult un artist – nu poate să se sustragă. La pictorii de spirit clasic, pentru care, iniţial, creaţia artistică este înainte de orice o operaţie a spiritului, se vor adăuga deci cei la care elanul este dat de contemplaţia «impresionistă » a naturii, de amintirea sa şi de transpunerea ulterioară a emoţiei directe sau a emoţiei rememorate într-un tablou care nu mai este reprezentarea naturii – natura respinsă, refuzată de către *clasici* – ci supravieţuirea ei, metamorfoza ei într-o creaţie autonomă, care rămîne impregnată de lecţia şi de emoţia primită în contact cu natura. Nimic mai absurd decît să crezi că un pictor abstract poate fi indiferent faţă de natură; transmutaţiile pe care le suferă percepţia imediată pînă la tabloul ce este ultimul ei stadiu relevă dimpotrivă persistenţa unei naturi, dar nu figurată. 232

> Arta abstractă se prezintă, în sfîrşit, ca un puternic mijloc de eliberare pentru toţi cei care, oferind anumite caracteristici « romantice » sau « baroce », cer picturii să exprime, în mod imediat, *eul* lor profund. Aceştia nu caută combinaţiile de forme, în primul rînd, intelectuale, pe care le caută pictorii preocupaţi să regăsească legile constructive ale universului; dacă le găsesc, aceasta se întîmplă în organicul subiacent

lumii afective, emoţionale, *patetice*. Stăpîniţi de o emoţie dramatică, ei transpun această emoţie într-o anumită ordine de forme şi de culori care duce la traducerea directă, lirică, a stării lor interioare. Ei nu mai cer inspiraţie sau vreun «suport» nici geometriei, ca şiinţă dialectică a proporţiilor şi a ritmurilor, nici percepţiei lumii exterioare a cărei amintire a emoţiei sau amprenta sa rămîne fără sprijinul figurilor în operele pictorilor pe care-i socotim, dar nu în mod arbitrar, ca aparţinînd tradiţiei impresioniste.

Pictorii abstracţi trebuie priviţi mai degrabă ca nişte *expresionişti*, oricît de imperfect ar fi acest termen creat la începutrile secolului al XX-lea pentru a caracteriza mai ales un anumit moment al artei germane, care a precedat imediat războiului din 1914 şi care a durat pînă aproape de 1926. Expresionştii germani şi-au căutat strămoşi; i-au găsit îndeosebi în persoana lui Van Gogh, a lui Munch şi a lui Gauguin. Dacă am vrea să definim pe scurt Expresionismul, ca mişcare, am face-o mai ales insistînd asupra a ceea ce-l deosebeşte de Impresionism, ba chiar asupra a ceea ce-l opune acestuia. în timp ce *direcţia* impresionistă este de la natură spre artist, pictorul expresionist proiectează în tabloul său conţinutul fiinţei sale interioare, imaginile pasiunii sale sau a visului său. Expresionismul conţine în sine multe din elementele specifice suprarealismului: aş spune chiar, că pentru Germania, Expresionismul a fost *modalitatea acestei ţări de a fi* suprarealistă.

Artă de efuziune, Expresionismul se simte constrîns de orice formă care limitează expansiunea
233 violentă, ţîşnirea subită a emoţiei. Este deci firesc ca arta abstractă, eliberată de aceste limite şi de aceste constrîngeri, să constituie vehiculul cel mai convenabil pentru o astfel de exprimare directă şi că pictorii, care sînt înainte de orice

nişte «lirici », nişte « dramatici » să-i fi împrumutat tehnicile şi estetica. într-adevăr, eliberarea formei poate fi atît de deplină încît să ajungă numai la un simplu strigăt, la explozia pe care o întîlnim, de exemplu, în arta lui Wols sau a lui Georges Mathieu. Se poate spune că ei au atins paroxismul expresiei picturale, în sensul că forma izbucneşte ca şi cum presiunea pe care o suportă ar fi devenit prea puternică pentru rezistenţa ei însăşi.

Ne aflăm aici, la polul opus Neoplasticismului, cu logica sa şi cu legile sale, atingînd astfel lumea iraţionalului, a convulsivului care apare, într-un fel, ca extrema Romantismului, ca un mod de expresie popriu să redea conflictul dramatic în care se află fiinţa umană. *Cazurile-limită* pe care le prezintă artiştii numiţi «taşişti» fac să reiasă cu o remarcabilă evidenţă în ce măsură arta abstractă, care ne-a şi convins de aptitudinea ei de a deveni vehicolul raţiunii şi al senzaţiei ordonate, se dovedeşte singurul medium posibil pentru aceste stări extreme ale emoţiei, pe care supunerea la figură le menţine mereu într-o dependenţă stînjenitoare.

Tabloul devine proiecţie, cu minimum de intervenţie a raţiunii, dar într-un sens eminamente plastic, a elanului tragic, lăsîndu-i în întregime acestuia forţa lui de şoc, vehemenţa sa iniţială şi deplină. Ne găsim aici în prezenţa unei arte în care controlul intelectului şi legile voinţei creatoare sînt aproape anulate în avantajul spontaneităţii pure; nu însă al inconştientului, căci, să nu uităm, dacă inconştientul, involuntarul, fortuitul constituie domeniul preferat al suprarealismului, pictorii abstracţi, dimpotrivă, rămîn supuşi voinţei plastice.

Este vorba deci de a concilia aceste două tendinţe: aceea care-i îndeamnă pe artişti să facă din tablou traducerea cea mai fidelă, şi fără intermediar figurativ, a emoţiei directoare şi cea care reclamă

ordonarea plastică a acestor elemente, non-plastice prin definiţie, care nu devin plastice

decît după o construcţie, nicidecum raţională, nici propriu-zis sensibilă, ci mai ales emotivă. Vreau să zic că emoţia iniţială, situată la punctul de plecare al creaţiei, trebuie să rămînă ca atare în timpul întregii elaborări a operei, aceasta transformînd într-un limbaj articulat ceea ce, la anumiţi artişti, are numai forma unui *strigăt*. Această emoţie iniţială este cea care continuă să guverneze evoluţia operei de artă, fără deformări, fără atenuări, în aşa fel încît la terminarea operei, faptul plastic, care a devenit tabloul, reprezintă încă exact şocul iniţial de la început.

Pentru Gérard Schneider, a ordona emoţia nu este decît o manieră de a o face mai intensă, mai perfect perceptibilă, în sfîrşit, mai frumoasă, din punct de vedere plastic, şi mai evocatoare. Vreau să spun că pe cît sînt tablourile sale mai construite, pe cît degajă ele această emoţie, pe atît îi conferă mai multă valoare şi eficacitate. Ar fi o eroare dacă ne-am imagina că elementul patetic se şterge sau slăbeşte în cursul acestei elaborări constructive : dimpotrivă, el devine mai amplu şi mai profund, fixîndu-se, explicitîndu-se. El se încorporează chiar unui anumit clasicism, se integrează unui ordin şi dobîndeşte, prin aceasta, o vitalitate şi mai mare, o energie mai lucidă şi mai afirmată.

Acest adevăr reiese cu o perfectă evidenţă din opera lui Gérard Schneider, ale cărui picturi actuale sînt rezultatul unei tehnici mereu mai bogate, mai sigure şi, mai ales, posedînd un conţinut spiritual care se încarcă tot mai mult cu măreţie. La baza artei lui Schneider e un temperament romantic, o sensibilitate extrem de vie şi de promptă, şi un fel de *intimitate sentimentală* cu natura. înclinaţia sa spre vis ar fi împins-o spre suprarealism dacă nu l-ar fi dezgustat gratuitatea acestuia. Sînt convins că nu există trăsături suprarealiste la Schneider, decît în unele dintre picturile sale vechi, evocînd poate peisaje fantas-

tice, dar aici nu fantasticul este cel care are

impor-
tanţă, căci ei rămîne subiacent emoţiei, ci mai de grabă frumuseţea şi evidenţa plastică a volumelor stîncoase pe care le sugerează unele dintre peisajele sale.
Acest instinct constructiv face ca, în opera lui Schneider, drama, pe care nu trebuie s-o pierdem din vedere, să fie dominată de formă, pusă în formă, dacă ne putem exprima astfel, de către sentimentul plastic şi condusă spre arhitectura de volume armonioase, amestecate adesea în nişte curente de un dinamism violent, fără ca echilibrul static care domină aceste clocotiri patetice să piardă totuşi vreodată puterea sa ordonatoare. Cunosc puţine opere tot atît de direct emoţionante ca ale lui Schneider, de integral impregnate de sensibilitatea care le-a inspirat şi care, în acelaşi timp, fără nici o voinţă geometrică, dau totuşi o impresie de ordine la fel de mare. Dar aici este vorba de ordinea superioară, adică de cea făcută din integrare, din acceptare, din asimilare şi nu de ordinea precară şi artificială, bazată pe renunţare şi refuz.
Atunci cînd studiem evoluţia operei sale constatăm în ce măsură limbajul plastic se umple de o inte- rioritate din ce în ce mai mare şi se creează el însuşi pe măsură ce nevoile de expresie reclamă forme noi. în picturile lui Gérard Schneider observăm în mod evident naşterea mijloacelor pe care estetica abstractă le-a eliberat şi care-i oferă pictorului o bogăţie de vocabular mult mai mare decît aceea de care dispune poetul. Acesta rămîne limitat de obiectivitatea cuvintelor, în ciuda inflexiunilor spirituale pe care este capabil să le imprime, şi tocmai pentru că anumiţi poeţi, ca Hölderlin, s-au trezit în faţa unor stări de conştiinţă care erau literalmente *inefabile*, pentru că limbajul nu posedă termenii necesari pentru a traduce aceste stări, au pierdut ei speranţa în poezie

şi au căutat un refugiu în tăcere.

Dacă bogăţia formelor noi este astăzi infinit mai mare în domeniul artelor plastice decît în poezie, aceasta se datoreşte îndrăznelii artiştilor care, îndepărtîndu-se de tradiţiile figurative, au favori- 236

zat naşterea în propria lor fiinţă, a unor noi limbaje poetice, care nu aveau să mai folosească cuvinte, ci forme şi culori. Cu cît viaţa interioară a artistului este mai profundă, adică cu cît se apropie mai mult de punctul unde, în mod fatal, va întîlni inefabilul, cu atît necesitatea îi impune să creeze pe de-a întregul, fără referinţe la natură sau la tradiţiile estetice, limbajul său propriu, care să nu-i aparţină decît lui, întrucît el este chemat să exprime acest lucru eminamente individual, dificil de sesizat şi de fixat în forme plastice şi mai dificil chiar de comunicat celui care nu l-a încercat, lucru care e, de fapt, starea poetică cea mai înaltă şi cea mai subtilă.

Această căutare a limbajului plastic a căpătat la Schneider forma unei asceze pînă în momentul cînd efuziunea s-a întîlnit, în opera sa, cu riguroasa voinţă formală pe care el persistă s-o impună elanului său liric. Cu un asemenea efort eroic depus pentru a respecta în acelaşi timp armonia structurală şi liberul flux al indicibilului, el a dat multă vreme «lupta cu îngerul», a cărei soluţie nu trebuie să fie nici înfrîngerea materiei, nici cea a spiritului, ci intima iluminare a materiei prin spirit. În afara oricăror şcoli, ferindu-se să cedeze în faţa oricărei teorii, el a ajuns la fuziunea perfectă a lumii interioare a artistului cu forma autonomă a operei de artă.

Puternic lirică, dar subordonînd lirismul vocabularului pictural creat de el, artistul a atins, după lungi căutări, o frumuseţe magistrală care nu exclude drama, ci o domină, o integrează în ordine. Sufletul, marele ordonator al operei, se revarsă într-o vastă confesiune poetică, fără să se

piardă niciodată în elocvenţă sau în declamaţie, pentru că este conţinută, susţinută, de o arhitectură plastică a cărei rigoare formală trece adesea neobservată, atît de deplin se contopeşte ea cu mişcările intime ale spiritului şi ale sufletului. Asocierea dintre forma plastică, inteligenţă şi sentiment nu este atît de perfectă la Schneider decît pentru că este guvernată, la origine, de preocuparea de a elabora 237 un vocabular pictural.

Pentru pictor, ca şi pentru poet, numai ceea ce are posibilitatea de a fi spus poate fi transmis. La Schneider torentul de pasiuni romantice, de nelinişti originale, şi această învălmăşeală complexă de suferinţă şi de bucurie la fel de creatoare se revarsă magnific într-o plenitudine de forţă şi frumuseţe, care este în acelaşi timp dramatică, exaltantă şi vitală. Ca şi Romanticii, Schneider a captat şi supus unele dintre marile secrete ale naturii primordiale, unele din energiile elementare pe care le-a disciplinat şi introdus în forme, agitate de mişcări neîncetate, expresii ale unor virtuţi tragice, care sînt chipurile înseşi pe care spiritul le ia pentru a pătrunde şi anima materia cosmică.

Opera lui Schneider posedă o valoare şi o importanţă *umană* considerabile, căci ea îşi asociază tot ceea ce este uman cînd atribuie roluri egale emoţiei, sensibilităţii şi inteligenţei. Această ultimă facultate ordonează elementele bogate şi pline de pasiune furnizate de primele două, dar niciodată nu le pune în situaţie de aservire. Puţine opere atestă atîta respect faţă de emoţie şi de formă: acestea ating măreţia şi maiestatea tocmai pentru că acordă şi armonizează toate tendinţele spiritului şi ale sufletului. Aceste mari şi nobile volume, susţinute de un colorit în acelaşi timp intens şi discret, de o muzicalitate secretă sau lăsînd să izbucnească vibrantele lor orchestraţii,

constituie în arta abstractă de astăzi una dintre cele mai frumoase izbînzi ale spiritului de sinteză operînd simultan asupra inteligenţei şi a sensibilităţii şi organizînd efuziunea lirică, înglobînd-o, fără a o silui, printr-o eficace virtute de dragoste şi de comuniune.

Foarte captivantă şi ea şi foarte remarcabilă în această privinţă, opera lui Pierre Soulages, este dominată de sentimentul monumentalului. Ridicînd, în sobre armonii de negru şi brun, arhitecturi pasionate la care se remarcă mari zboruri de destine tragice, talentul lui Soulages este constituit mai ales din concordanţa care se vădeşte la el între un instinct grafic ascuţit şi 238
solid şi o natură dramatică, fapt care dezvăluie în însăşi acest grafism cele mai eficace elemente ale expresiei sale. Se întîmplă, mai ales în desenele sale, ca emoţia să ajungă la semn, la simbol, nu printr-o simplificare alegorică, sau *alfabetică*, ci pentru că acest semn, ca în caligrafia chineză sau arabă, este forma însăşi a lucrului ajuns în starea de emoţie: nu o figură, ci o emanaţie patetică.

Ori de cîte ori analizăm un tablou al lui Soulages şi surprindem cu cîtă siguranţă de sine acest arhitect al volumelor întunecate colaborează cu spaţiul, se stabileşte în spaţiu şi *devine spaţiu*, înţelegem în ce măsură tabloul este, cum a spus-o însuşi pictorul, «un angajament total, mărturie poetică a lumii a cărei validitate este lăsată în voia privitorului. Nu i se cere să *regăsească* o poveste, un peisaj, o natură moartă, personaje, animale sau fragmente din acestea, nici măcar o stare sufletească încercată în faţa lor, prin mijlocirea lor, pe scurt o anecdotă, romantică, expresionistă sau de altă natură. . . Pictura cum o înfăţişez eu mai sus nu este o „artă pură" opusă „artei realiste". Ea nu este o artă gratuită şi nici un joc pur de forme. Este o acţiune care angajează în acelaşi timp *omul şi lumea*. – Omul: atît privitorul cît şi artistul.»

Valoarea de angajament a picturilor lui Soulages

este evidentă şi ea guvernează marea aventură a creaţiei. Soliditatea şi energia acestei arte, ardoarea disciplinată pe care se sprijină şi arhitecturile, subordonează staticului întreg elementul tragic, îl precizează şi-l amplifică în acelaşi timp. Cu natura sa romantică, Soulages este înainte de orice un clasic, dacă pot fi puşi laolaltă aceşti doi termeni (a căror contradicţie Goethe însuşi o nega cu indignare) care, la Soulages, mi se par, dimpotrivă, fericit acordaţi şi concordanţi.

Simplitatea însăşi, atît de nobilă şi de emoţionantă, cu care tînărul artist se confruntă cu problemele cele mai grave şi cele mai complexe are în ea ceva măreţ. El face parte dintre aceia pentru care abstracţiunea, în loc să fie uscăciune şi ariditate, se hrăneşte din curentele cele mai fecunde, integrează domeniile sentimentului patetic şi face din contribuţiile acestea atît de diverse, menţinute în eficacitatea lor cea mai vie, ceea ce făceau pe plan figurativ clasicii francezi din secolul al XVII-lea: un Le Nain, un Poussin. Gravitatea meditativă cu care Soulages ordonează masele austere în spatele cărora se ghicesc îndepărtări luminoase şi de fapt nişte veritabile construcţii spirituale, toate pătrunse de grandoare, este ceva mult prea excepţional şi preţios în arta timpului nostru.

Epoca noastră, de fapt, nu poate supravieţui înspăimîntătoarelor curente de dezintegrare de care este străbătută decît dacă găseşte, dincolo de prăbuşirea aparenţelor, structurile esenţiale ale realităţii. Era fatal ca arta abstractă să se fi născut în momentul acesta în care sînt puse în discuţie toate valorile, în care vechile tradiţii nu mai sînt suficiente ca să explice universul şi să-l ajute pe artist să-şi găsească locul şi să-şi desăvîr- şească armonia. Necesitatea de a reconstrui, nu în concordanţă cu vechile imperative, ca pînă acum, ci în conformitate cu noile legi pe care omul nou şi le dictează pentru a-şi stabili relaţiile cu natura, o lume plastică nouă care să fie ea însăşi reflexul a ceea ce există în sufletul de astăzi etern şi specific numai

timpului nostru, o astfel de necesitate stă la originea, dacă nu a artei abstracte, cel puţin a unor forme care pot să arate, în acelaşi timp, neliniştea umană şi efortul pe care-l face omul pentru a învinge această nelinişte. Singurul mijloc de a domina tragicul este de a-l turna într-o formă. Dacă există o spaimă la originea *dominantei sumbre* din marile picturi ale lui Soulages, această spaimă devine ordine şi lumină în felul cum *capătă formă*. Forţa însăşi cu care Pierre Soulages construieşte şi disciplinează volumele sale monumentale, a căror austeritate, în negru şi brun, are ceva feroce, agită şi ordonează noaptea însăşi. Suprafeţele culorilor clare *cintă* cu o strălucire deosebită, reprezintă lumina pe care o descoperim la capătul unor arzătoare şi patetice căutări printre masele obscure, dispuse ca ruinele unui cataclism gigantic. Dar înseşi aceste vestigii, sumbre şi calcinate, sînt de pe acum substructu- rările viitoarelor arhitecturi, care presupun noua ordine, de o nouă claritate, înţelegem atunci necesitatea salvatoare a acestei *caligrafii* pe care am întîlnit-o în desenele lui Soulages; ea rămîne, în ultima intanţă, ordonatoa- rea lumii reorganizate. Avîntul cu care ea se mişcă, construindu-şi şi suprapunîndu-şi aceste blocuri de noapte, ascultă de un control strict al inteligenţei a cărei manifestare poate să fie tocmai această caligrafie a sa. Să nu credem totuşi că în însăşi această caligrafie, subiacentă în unele picturi, topită în arhitectura volumelor, ar fi vreo trăsătură *intelectuală*. Caligrafia chineză actuală nu este decît termenul ultim al unor îndelungate transformări în cursul cărora reprezentarea figurativă originală a devenit un simplu semn. Ne-am înşela de asemenea dacă am crede că acest semn este tot atît de arbitrar şi de abstract ca şi literele alfabetului nostru. Dimpotrivă, litera chinezească s-a născut ca o trăsătură de unire între om, natură şi divinitate, între lumea materiei şi lumea spiritului.

Tot aşa se petrec lucrurile şi în arta lui Soulages.

Cufundat într-un naturism elementar, în care descoperim o amiciţie eficace cu pulsaţia vegetală a pământului, acest artist subordonează inteligenţa, care este mare la el, unui soi de consimţă- mînt cosmic. Arhitectura tablourilor sale nu mai este cea pe care o decide voinţa raţională a omului, ci instinctul primordial al naturii. Artistul posedă, şi el, un temperament romantic, o natură lirică, pe care le-a îmblînzit impunîndu-le supremaţia negrului. Dar, în acelaşi timp, el a descoperit bogăţia şi varietatea mijloacelor de expresie pe care acest negru le deţine. El a făcut din negru o culoare plină de forţă, de vivacitate şi de strălucire, prin tratarea materiei însăşi, care îngăduie opacităţile cele mai sobre ca şi strălucirile cele mai vibrante. Ne gîndim la infinitele resurse
muzicale ce se ascund în această opţiune însăşi, reprezentînd voinţa de a lupta împotriva opoziţiilor unei culori în aparenţă negativă.

Această descoperire a splendorii plastice pe care o are negrul este una din marile cuceriri ale picturii abstracte. La Soulages, la Hartung, la Nicolas de Staël, la Schneider « paleta negrului » s-a îmbogăţit cu o varietate de expresii de-a dreptul miraculoasă. În arta figurativă, înainte de Manet, care-i descoperise somptuozitatea, negrul era aproape înlăturat, pentru motivul că era privit, în mod trandiţional, nu ca o culoare, ci ca negarea culorii însăşi şi, de asemenea, pentru motivul că oferă, în natură, puţine motive plastice. Folosirea ei de către pictorii abstracţi de astăzi, cu succesul cunoscut, şi a cărei adoptare riscă, la pictorii minori, să devină chiar un abuz şi un fel de « manieră de negru », duce totuşi la o veritabilă descoperire de valori plastice a negrului ca atare şi a valorii sale dramatice, care corespunde în mod intens sentimentului tragic ce agită epoca noastră şi care se exprimă deopotrivă în arta noastră.

În ceea ce-l priveşte pe Pierre Soulages, alegerea, opţiunea pentru negru corespunde însăşi personalităţii artistului, acestei extreme sobrietăţi ce stă la baza caracterului său, corespunde acestei exigenţe care refuză «efectele», acestei gravităţi aproape religioase care constituie de asemenea temelia artei sale. Nu este aici vorba despre o dorinţă de a jongla cu dificultatea sau de a demonstra virtuozitatea sa în tratarea unei culori socotite ingrate înainte ca el să-i fi scos la iveală toate nuanţele de care dispune, de la simplitatea monahală, pînă la sumbra somptuozitate a lirismului nocturn al Romanticilor. Soulages a pictat pînze care sînt, într-un anumit fel, echivalente ale *Imnurilor către Noapte* ale lui Novalis.

O pudoare extremă, o preocupare reţinută, precum şi o deosebită vocaţie care-i îngăduie să domine şi să facă luminoase umbrele nopţii, au dirijat, în opţiunea aceasta pentru dominanta neagră, năvalnica forţă a unui talent care şi-a găsit în ea posibilitatea de desăvîrşire. Maestru al mistere- 242

lor beznei, el n-a găsit, ca suprarealiştii, nişte vise obsedante, ci, dimpotrivă, o lucidă arhitectură în care pasiunea luminează şi susţine raţiunea. Dorinţa de a reveni la soliditatea şi la misterul mineralului l-a determinat pe Raoul Ubac să construiască mari compoziţii de roci, îngreunate de somnul pămîntului, de greutatea ardeziei, de o duritate capabilă să rivalizeze cu miezul cel mai închis al metalelor, sălbatice, secrete, dar impregnate, în acelaşi timp, de o intensitate care te face să gîndeşti la religiile originare, legate încă de piatră şi de lut. Arta aceasta, de o măreţie severă, aproape ascetică, cere mult de la privitor; aproape tot atît cît a cerut şi de la artist. în tablourile lui Ubac progresezi din bloc în bloc, pe nişte planuri fără nici o fisură, dar păstrînd presentimentul că te apropii din ce în ce mai mult de « focul

central» şi că în inima mineralelor topite, abia solidificate şi încă vibrînd puternic de pe urma seismelor, cheia acestei arte ne va fi oferită. Această coborîre în adîncuri nu duce la o încremenire în materie; ba dimpotrivă, înaintarea pe drumurile de mine, căptuşite cu plăci lustruite de ardezie, duc spre lumină. Cum a spus Bazain: « o pînză de Ubac duce spre lumină, încet, amplu, scăldată într-o lucire surdă de şist». Ea se naşte aşa cum o plantă iese din pămînt prin mijlocirea surdei violenţe de brun, de ocru şi de roşu-mugur, piatră şi soare în acelaşi timp. Ea se îngreunează ca natura prin pături stratificate şi, fără să simţi, apare un spaţiu multiplu.

Acest element litic îl vedem apărînd de asemenea şi la Palazuelo, cu mai puţină rigoare instinctivă ca la Ubac, dar cu o gravitate aleasă şi atentă care ne face să ne gîndim la primitivii spanioli, strămoşii lui. La el nu există acea penetraţie cosmică, dar, în schimb, există o subtilă dialectică a formei care nu este incompatibilă cu virtutea vizionară. Un sentiment heraclitean al fluxului timpului şi al lucrurilor se manifestă în lunecarea planurilor, care-şi caută echilibrul în mişcare şi care se strivesc în frecări orizontale, ca şi cum ar 243 vrea. să-şi demonstreze balansul lor perfect.

Prin aceasta Palazuelo dă şi el o semnificaţie nouă vieţii pămîntului, mesajului adîncurilor. Caracterul *agonic* al picturii lui Hans Hartung prezintă estetica sa ca pe un protest, ca pe o *opoziţie*. Să ne înţelegem: opoziţie contra punctelor de vedere sleit tradiţionale şi contra formelor de expresie prea obişnuite. Fiecare dintre operele sale ne apare astfel în acelaşi timp un protest dar şi o confirmare a unităţii misterioase care-l leagă pe individ de toate forţele cosmice. Marea dorinţă de comuniune care-l animă vrea ca această comuniune să se săvîrşească fără restricţii şi fără rezerve, într-o abolire aproape a personalităţii umane în sînul energiilor universale pe ale căror linii de

forţă picturile sale le urmăresc şi le regăsesc. Aproape în centrul fiecăreia există o explozie, dar această explozie e creatoare de ordine şi de armonie (de propria sa ordine şi armonie), nu de confuzie anarhică. De aceea, oricît de greu ar fi de descifrat, construcţia rămîne adesea la Hartung atît de lucidă şi de clară: probînd-o si nu descifrînd-o o descoperi şi o înţelegi. Artă de spaimă, pictura sa arată, dincolo de feţele sale tragice, o stranie calitate de seninătate, în chiar clipa cînd acest tragic, fiind depăşit, se transformă într-o imagine a naturii originale, percepută nu ca o entitate geometrică, fixată, imobilizată pentru eternitate, ci, dimpotrivă, ca o materie în fuziune, a cărei mişcare este aceea a furtunii şi a vulcanului.

«Artiştii aleşi, spunea Paul Klee, sînt cei care pătrund pînă în regiunea acelui loc secret unde forţele primordiale hrănesc întreaga evoluţie.» Hans Hartung face parte dintre aceşti artişti. «Locul secret» este acela unde se întîlnesc şi se încrucişează toate forţele necunoscute, filtrate prin cine ştie ce straturi îngroşate de rocă şi de lavă, care şi-au păstrat violenţa lor vulcanică şi care debarasîndu-se de orice materie grea, au devenit patetism pur. Acest filtraj transformă la el drama expresionistă, clocotitoare şi confuză, în ceva la fel de scurt şi de evident ca o tragedie greacă. Hartung a ajuns la acel punct de esenţia- 244

litate în care o singură linie, concentrîncl toate contra-şocurile materiei şi ale spiritului, devine, ea singură, soluţia majoră, concluzia vitală a clocotirilor telurice în care se dezlănţuiesc, sau par să se dezlunţuie, toate forţele distrugerii. Haosul original este aşa de bine stăpînit încît apare, într-un tablou de Hartung, ca semnul ordinii supreme care înserează drama umană într-un echilibru realizat din ciocnirea unor forţe de putere egală. Dintr-un echilibru făcut nu din sacrificii

sau din renunţări ci, dimpotrivă, dintr-un maximum de interogări şi de acceptări. Nu este vorba de ignorarea dramei subiacentă în conştiinţă, fie ca individuală sau cosmică; şi doar aducînd-o la cunoaşterea de sine însăşi, ea îşi va căpăta întreaga semnificaţie şi-şi va revela semnificaţia celor cărora le-ar fi rămas necomunicabilă, dacă ea nu ar fi atins această supremă universalitate. « Expresia artei noastre va fi cu atît mai sesizantă şi mai valabilă pentru mulţi oameni cu cît noi vom pătrunde în straturile cele mai profunde ale fiinţei noastre. » Această frază a lui Hartung este revelatoare pentru investigaţiile spiritului său creator şi explică lunga cucerire a esenţialului, care reprezintă curba operei sale.

La el arabescul devine desenul unei curse în infinit, săvîrşiţe printr-o forţă în mişcare care înscrie într-un spaţiu nu vacant ci « electrizat» o figură care, interpretată în mod just, va fi una dintre cheile ordinii din lume. Hartung se întîlneşte aici, şi el, cu Romanticii germani, şi în special cu Novalis, care descifra legile universului într-un cristal de gheaţă, într-o nervură de frunză sau într-o scoică. De altfel aceeaşi a fost şi ambiţia aşa-zişilor Naturphilosophen, a căror influenţă s-a exercitat foarte puternic asupra Romantismului, de a pătrunde scrierea secretă a lucrurilor, întrucît secretele naturii trebuie să fie căutate mai de grabă în înseşi formele naturale decît în cărţi. Hans Hartung subliniază importanţa acestei « scrieri » care există în operele sale cînd îi invită pe pictorii abstracţi să profite de faptul că s-au 245 îndepărtat de figură pentru a-şi crea scrierea

lor. La mulţi dintre pictorii figurativi – mă gîndesc la desenatorii greci de vase, la pictorii chinezi de laviuri, la italienii Renaşterii – figura începuse să tindă a deveni o scriere. Cu arta abstractă, au apărut posibilităţile infinite, infinit de diverse de care Hartung, mai mult decît oricare altul, a luat cunoştinţă

şi pe care le-a folosit în arta lui.
« După părerea mea, spune el, pictura numită *abstractă* nu este un *ism* cum există atîtea în ultimul timp, nici un stil, nici o *epocă*, ci un mijloc de exprimare cu totul nou, un alt limbaj uman, mai direct decît pictura precedentă. Contemporanii noştrii şi generaţiile care urmează vor învăţa să citească şi, într-o zi, se va găsi că această scriere directă este mai normală decît pictura figurativă, după cum noi găsim alfabetul nostru – abstract şi nelimitat în posibilităţile sale – mai raţional decît scrierea figurativă chineză.»
Reprezentînd într-o înaltă măsură conştiinţa estetică occidentală, Hartung s-a orientat din ce în ce mai mult spre o economie a formei, mai concentrată, mai sobră. Unele dintre tablourile sale ne reamintesc acea legendă orientală în care se povesteşte cum un copil, alungat de învăţătorul său pentru că nu era în stare să tragă nici linia cea mai simplă, a fugit în pădure şi acolo, ani şi ani de zile, neistovit, a tras mereu aceeaşi şi aceeaşi linie. Ajungînd la anii maturităţii, el se întoarce, în sfîrşit, la învăţătorul lui, şi în clipa în care, vrînd să-i arate ce progrese a făcut, desenează faimoasa linie pe perete, acesta se crapă şi se sfărîmă în mii de bucăţi. Tablourile lui Hartung sînt şi ele bucăţi din acestea; simboluri ale unei lumi în care linia, înzestrată cu o putere supranaturală, rămîne singura intactă. El trasează zig-zagul fulgerului şi de îndată fulgerul devine spirit într-un spaţiu dematerializat.
Această putere magică a operei lui Hartung este evidentă pentru cine ştie să pătrundă cum se cuvine o operă care nu se apără cîtuşi de puţin prin hermetism, dar se apără totuşi de accesul profanilor prin misterioasa perfecţiune a spiritului şi a artei sale. Din anul 1921, cînd îi descoperă pe 246

Expresionişti şi mişcarea Blaue Reiter şi cînd se entuziasmează mai ales de Kokoschka şi

de Franz Marc, preocuparea continuă a lui Hartung a fost nu să elimine obiectul din tablou, ci să reducă obiectul la pîrîitul fulgerului. Dacă fizicienii mai discută încă pentru a decide dacă materia este sau nu energie, opera lui Hartung dă răspunsul la această întrebare, în ceea ce priveşte lumea artistului.

Dacă Hartung este unul dintre cei mai mari dintre pictorii contemporani, unul dintre cei la care se reflectă, cu o clocotitoare vivacitate, spiritul timpului nostru, este fără îndoială din pricină că, fără să vrea să fixeze simboluri, el a creat, în mod spontan, un limbaj liric de o uluitoare noblețe, un cîntec a cărui melodie esenţială domină acordurile orchestraţiei. Starea de tensiune la care este adus tabloul, numai prin jocul liniilor sobre şi prin culoarea în general luminoasă a fondurilor, conţine mai degrabă ameninţarea exploziei decît explozia însăşi. Şi încă trebuie să ne înţelegem în ceea ce priveşte efectele exploziei. Sentimentului nihilist şi disperat care inspira atît de des Expresionismul, de la care a pornit şi Hartung, cînd a debutat, el îi opune explozia creatoare. Fiecare dintre tablourile sale ne dă impresia, greu de analizat, că se *săvirşeşte ceva*. De aceea criticii au dreptate să noteze, înainte de orice, în ce măsură opera sa este *vitală* şi *virilă*. Pictorul nu numai că scapă de influenţa şi chiar de tentaţia haosului, ci lucida sa putere, în loc să înlăture energiile utilizabile ale haosului, le ordonează. La Hartung conştient şi inconştient nu sînt noţiuni antagoniste; sau cel puţin nu mai sînt, dacă vor fi fost: şi nu i-a fost uşor să ajungă la o asemenea stăpînire asupra sa şi asupra formei. Marea forţă a acestui artist constă în a nu şterge dinamismul expresionist, care apare ca însăşi constanta artei germane, şi în a-l stăpîni deplin; ca şi savantul care stăpîneşte şi dirijază fenomenele naturale pe care le studiază, Hartung aduce la o expresie

esenţială tumultuoasa fierbere a puterilor obscure.

247 Cu Serge Paliakoff intrăm în domeniul imobilităţii şi tăcerii. Al imobilităţii şi al tăcerii care urmează după răbufnirile geologice. Lava se răceşte şi se întăreşte; rocile arse se contractă, apoi se liniştesc. Tot focul se restringe în centru şi se închide în creuzetul său mineral. Impresionanta grandoare a picturilor lui Poliakoff vine de acolo că el nu trădează niciodată secretele materiei, că întreaga sa operă devine un secret. Forme voit bidimensionale, spaţii abia sugerate şi un amestec de austeritate şi de rafinament în colorit, care ne fac să vorbim, într-adevăr, de austeritate rafinată, în aşa măsură spiritul de perfecţiune al acestui pictor excelează în ştergerea urmelor.

Din. toate picturile lui Poliakoff se degajă o atmosferă de violenţă stăpînită care, în ciuda acestei apăsări minerale/nu ne lasă niciodată să uităm focul central. Urmărirea unei simplităţi mereu încărcate de bogăţii ascunse îl conduc pe artist către o formă de expresie care se impune din ce în ce mai mult celui care contemplă suprafeţele mute ale tablourilor sale, capabile de o atît de puternică poezie. Factorul timp este cuprins în aceste picturi şi devine atît de esenţial încît aproape că elimină factorul spaţiu: mai bine zis spaţiul devine timp.

Cine nu acordă studiului tablourilor lui Poliakoff acest *timp* care este factorul principi al fascinaţiei lor, nu le cunoaşte decît frumuseţea exterioară, care este foarte mare, dar nu coboară pînă în adînc. Totuşi considerînd numai acest timp vom realiza obţinerea acelei stări contemplative, şi mai necesară la Poliakoff decît la oricare pictor, căci este foarte important să nu luăm aparenţele drept realităţi. Ceea ce trebuie să descoperim este semnificaţia religioasă pe care o conţin aceste tablouri; nu spun că

artistul se referă sau se raportează la vreo artă sacră prin subiectul său; aerul care pluteşte aici seamănă într-un fel uimitor cu acela pe care-l găsim la unii mistici musulmani, sau chiar creştini. Dacă a fi religios înseamnă să stabileşti acea *legătură* pe care arta este capabilă s-o facă între uman şi divin, atunci, 248

pe drept cuvînt, arta lui Poliakoff trebuie numită religioasă. El nu procedează prin iluminări, prin străfulgerări ori prin *viziuni supranaturale*, drumul său duce spre interior. Cerînd de la noi starea de reculegere, care este indispensabilă pentru a primi adevăratul mesaj al artei sale, el ne pregăteşte pentru contemplaţia interioară, ne incită să căutăm în această materie mai întîi răscolită apoi potolită, chipul Divinităţii care şi-a lăsat amprenta în materie.

Dacă există lirism la Poliakoff, atunci el se află în subtile şi tulburătoare acorduri de tonuri, în polifonii colorate, infinit de discrete, ca başii cîntînd încetişor. Eminamente statică, dar nu lipsită de curente subterane de o violenţă continuă, opera acestui pictor este de o discreţie atît de rară şi de enigmatică încît este necesară o îndelungată intimitate cu arta sa, o răbdătoare staţionare în faţa tablourilor sale pentru a nu te lăsa tentat de judecăţi superficiale sau eronate. Rezonanţa culorilor mişcînd cu greu masele compacte ale volumelor, atît de bine încastrate unele în altele încît nici o zdruncinare ulterioară nu mai e posibilă în acest univers care a triumfat asupra cataclismelor, este de un rafinament atît de delicat încît ea nu provoacă decît cu încetul acea emoţie ale cărei unde crescînde, din ce în ce mai largi, din ce în ce mai puternice ne iniţiază, în sfîrşit, în misterele lumii sale închise. Ni se pare că surprindem un fel de spiritualitate asiatică în această tăcere atît de bine închisă, în aceste acorduri muzicale pentru care instrumentele europene

ar fi nepotrivite.

Cel mai seducător lucru la Poliakoff este acela de a nu seduce imediat şi de a-l invita pe privitor să termine, mai întîi, în interiorul lui însuşi, o muncă de iniţiere fără de care se va trezi în faţa unei uşi închise, în faţa unui zid compact, împrejurare în care înseşi calităţile picturale, dacă se mulţumeşte cu ele, crezînd că acesta este esenţialul, nu-l vor ajuta să înţeleagă cele mai înalte virtuţi ale unei opere, mai *dificilă* decît toate şi cu acces 249 anevoios.

Italianul Giuseppe Santomaso aduce soluţii asemănătoare în problema dominaţiei elanurilor obscure. Negrurile sale au o mare vehemenţă, o putere de sugestie emoţionantă şi prelungesc în spaţii dramatic agitate conflictul maselor pradă frămîn- tărilor organice. Există la el o stare de nelinişte care se luptă să se transforme în pace, în echilibru, dar pe care nu le atinge decît rareori: şi atunci acest echilibru nu este decît periculos de precar. La acest pictor, foarte înzestrat şi cu o sinceritate impresionantă, surprindem un soi de confuzie în prezenţa haosului exterior şi a celui interior şi de quasi-imposibilitate de a rezolva pe unul prin celălalt. Drama este mai puţin profundă decît la Hartung, arhitectura mai puţin solid aşezată decît la Soulages; nelinişţea n-a găsit încă drumul care s-o ducă la linişte prin propria ei înflorire. Şi spaţiul său este o sursă de nelinişte, dar el o domină depăşind efortul individual şi aspirînd la cel colectiv. Nu numai prin faptul că el exprimă pasiuni universale; ambiţia sa merge şi spre compoziţii care ar putea să fie înţelese direct de către mase. Pentru ca masele să aibă acces la arta abstractă – şi arta lui Santomaso contestă că este pur abstractă – trebuie ca ele să nu mai recunoască primatul figurii şi să nu mai considere că sensibilul este instrumentul cel mai bun (dacă nu chiar singurul) de a te apropia de tablou. Titlurile pe care Santomaso le dă picturilor sale, şi care se referă adesea la lucruri legate de viaţa de la ţară, la viaţa agriculturilor şi a pescarilor, riscă să creeze un echivoc; nu

trebuie să vedem aici o intenţie figurativă, ci dorinţa de a întoarce opera de artă spre uman, de a crea o legătură între emoţia pură şi un sentiment concret al naturii. Tabloul lui Santomaso este intermediarul plastic dintre lumea lucrurilor vizibile şi patetismul intim al artistului.

Vedova este şi el tot italian. El a trecut prin experienţele futuriste şi de la ele i-a rămas o înclinaţie pentru descoperirea de pămînturi noi, pentru nevoia de a integra mişcarea în constucţia de forme, nevoia de a face ca forma să devină mişcare pură. Arta sa a devenit, mai ales, o artă de protest şi de revoltă. El aspiră să facă formele să explodeze în aşa chip încît dinamismul pe care îl conţin să poată fi în întregime eliberat şi, cu pasiunea lui pentru libertate, artistul se ţine în afara oricărei şcoli, împingînd individualismul său pînă la consecinţele lui ultime, nu în căutarea unei originalităţi de prejudecată, care ar fi sterilă, ci în afirmarea autonomiei operei.

Rămînînd foarte aproape de viaţă, uneori chiar de formele reale – înlăturînd totuşi figura – el dă artei sale vigoarea şi impetuozitatea unei forţe în mişcare, şi-i place ca operele sale să devină în vehementa lor mişcare nişte « sinteze de şoc ». În Italia el este cel mai aproape de ceea ce americanii numesc *art-action*, artă reprezentată în Statele Unite de către De Kooning şi Pollok, dar instinctul pur este compensat şi corijat, la el, de o voinţă a formei care s-a dezvoltat în cursul perioadei în care artistul va fi fost foarte puternic influenţat de către cercetările şi teoriile Cubiştilor. El păstrează de asemenea o supunere faţă de emoţia imediată care este caracteristica Expresio-nismului, dar toate aceste tendinţe, la care se adaugă şi un sentiment al maşinii, moştenit de la Futurism, se combină într-un ansamblu armonios, care vădeşte o viguroasă personalitate şi o intenţie foarte hotărîtă de a lăsa operei abstracte virtutea sa de explozie, uneori chiar cu preţul unui anumit dezechilibru al formelor, străbătute, zguduite de curente vitale de o extremă

intensitate.
Aceeaşi virtute explozivă o regăsim şi la un pictor ca Lanskoy, mai constructor, totuşi, şi preocupat de a sprijini simfonia colorată pe temelii riguros structurate, aşa încît opera terminată disimulează regularitatea geometrică. Ne-am înşela dacă l-am socoti pe Lanskoy un instinctiv pur; instinctul său pentru culoare nu este decît veş- mîntul strălucitor al unei intense reflectări intelectuale. Cele două inspiraţii se asociază la el cu cea care precede izbucnirii emotive, ceea ce va face din el un precursor al art-acţiunii, mai mult chiar un reprezentant a ceea ce Bahr numeşte expresionismul abstract.
Lanskoy este şi el un liric, un artist care iubeşte culoarea pentru ea însăşi, senzual, organic. Policromia potolită, strălucitoare, întinsă ca o tencuială, care se întoarce la arhitectura formelor iniţiale, este mîntuită de pictor cu o vigoare remarcabilă, scoţînd din paleta sa amestecuri strălucite şi rafinate, încît armătura geometrică a picturii susţine toate aceste vibraţii cromatice, care ne duc cu gîndul, uneori, la un vitraliu care n-ar primi lumina din spate, ci, dimpotrivă, ar degaja propria sa lumină, născută din palpitaţia însăşi a tuşelor.
Mai poet poate decît pictor, şi căutînd în primul rînd o anumită poezie a picturii, Charchoune nu se lasă în voia delirului lucid al culorii, care-l stăpîneşte pe Lanskoy, sau, cel puţin el dă avîntului său o fantezie care aminteşte că, într-o vreme, el a participat la Mişcarea Dada. Ca şi Arp, care a aparţinut aceleiaşi Mişcări şi care n-a păstrat de la ea decît preferinţa absolută pentru libertate şi originalitate, nu a reţinut partea negativă şi negativistă, păstrînd în tablourile sale armonioase, liniştite, o comuniune cu natura, care este unul dintre elementele esenţiale ale operei sale, şi care defineşte estetica sa, care nu este în întregime o estetică a emoţiei, nici în întregime a senzaţiei, ci le conciliază pe amîndouă într-un acord foarte armonios realizat.

Cu mai multă rigoare, cu mai multă voinţă constructivă în simplificarea formelor şi a coloritului, Nicolas de Staël a parcurs o perioadă ascetică în timpul căreia predilecţia pentru materiile dense, culorile sumbre şi surde aplicate la o extremă economie de forme, ne face să ne gîndim la o concentraţie spirituală în căutarea esenţialului. Monumentalitatea unora dintre picturile sale evocă arta gravă şi tragică a anumitor popoare africane sau polineziene. Ne găsim în prezenţa unei mari contracţii de gîndire şi de sentiment, răspunzînd unei estetici a severităţii.

La sfirşitul acestei perioade Nicolas de Staël a renunţat la eşafodajele sale de cuburi sumbre, a căror maiestate era impresionantă, pentru a ajunge, în pînzele mai recente, la o policromie strălucitoare, acordată întotdeauna cu violenţa dramatică a fondurilor negre. Problema culorii se rezolvă în această nouă fază a evoluţiei sale prin căutarea unui colorit cu puţine tonuri, de o sonoritate puţin cam barbară, uneori, în timp ce problema formei tinde să accepte forme care nu sînt riguros figurative, întrucît ele nu sînt admise decît pentru valoarea lor geometrică. Nicolas de Staël nu abstractizează un peisaj naturalist, dar el obţine din realitatea formelor naturale un nou repertoar de volume, care introduce aproape un « spirit de joc » în severa concentraţie a operelor sale precedente.

Care ar fi putut să fie evoluţia viitoare a acestui pictor mort la patruzeci şi unu de ani, în 1955? E greu de spus. Studiul ultimelor sale opere arată totuşi un fel de nelinişte în ceea ce priveşte înlăturarea pur şi simplu a formei figurative. Era oare vorba într-adevăr de o întoarcere la obiect, de o reînviere a inspiraţiei trezite de lucrurile existente ? Nicolas de Staël nu era oare destinat să devină creatorul unui fel de abstractism figurativ, dacă cele două cuvinte nu s-ar contrazice, în care poezia obiectelor să dea naştere la o nouă comuniune între om şi univers? Indepărtîndu-se

din ce în ce mai mult de ceea ce ar fi putut să fie un non-figuratism geometric, Nicolas de Staël evoca în ultimele sale tablouri, pătrunse de un lirism retractil şi secret, un fel de lume fantomatică în care lucrurile, plutind în clarobscurul adînci- milor, să capete o personalitate misterioasă. Important este să semnalăm că experienţele estetice ale acestui artist făgăduiau artei non-figu- rative contemporane o posibilitate de lărgire, de purificare, de înflorire, care pare să fi dispărut o dată cu el şi în care noi nu putem decît să întrevedem tatonările îndrăzneţe în necontenita nemulţumire a unei nelinişti care părăsea viguroasele 253 sale reuşite, de îndată ce erau terminate, pentru a explora terenuri virgine. Şi aceasta cu o completă nepăsare faţă de tot ceea ce putea fi *grup* sau *şcoală*, într-o deplină singurătate, comparabilă cu aceea a lui Tal Coat, şi cu aceeaşi aspiraţie către regăsirea drumului formelor eterne, în realizarea ireproşabilă a unei personalităţi exigente şi dominatoare.

în acest conflict de raporturi, şi de raporturi agonice între instinct şi raţiune, Atlan dă curs liber instinctului, adică ţîşnirii şi curgerii impulsurilor secrete. Deşi se sileşte să domine drama, el îşi dă totuşi seama că există un risc de sărăcire în aceasta tentativă de victorie asupra organicului. Făcut pentru exprimarea marilor elanuri tragice, Atlan dirijează şuvoiul emoţiei ei al pasiunii, lăsînd cu totul fiinţei patetice independenţa şi autonomia sa. Dar la el, răspunsul formei la influxul forţelor dramatice constă în adecvarea absolută a limbajului pictural şi a emoţiei, construcţiile limbajului fiind totodeauna destul de suple şi destul de arzătoare, în *fuziune*, pentru ca destăinuirea personalităţii celei mai intime să găsească, în structurile formale, în loc de contradicţiile de care ne-am putea teme, o deplină concordanţă.

Abstractismul, pentru a avea dreptul de a se

numi astfel, trebuie oare să respingă orice referinţă la figurile existente în natură? Este o întrebare la care fiecare artist răspunde potrivit firii sale, potrivit propriei sale estetici şi potrivit direcţiei pe care au luat-o propriile cercetări. Cum nu este cîtuşi de puţin cazul să stabilim o discriminare fără apel a ceea ce este propriu-zis abstract,

— operaţiune absolut imposibilă din pricina nesiguranţei însăşi în legătură cu ceea ce însemnează şi cu ceea ce exclude acest calificativ, nici chiar de a fixa o graniţă precisă între ceea ce este *figurativ* şi ceea ce este *non-figurativ,* şi cum, mai ales, operele însele sînt cele care contează, şi numai ele, nu definiţiile sau calificările pe care încercăm să li le atribuim, se cuvine să repetăm că aluzia la o figură realistă sau imaginară nu este suficientă să treacă un tablou în categoria celor 254

figurative. Pictori remarcabili, cum e Arpad Sze- nes, nu se conformează acestei legi pe care unii ar vrea-o atît de riguroasă încît să poată săvîrşi cu ea excomunicarea, şi nu împing intoleranţa pînă acolo încît să şteargă orice urmă de formă care se referă la natură. La Arpad Szenes descoperim un edificiu de forme realmente abstracte, întrucît ele nu au intenţii figurative care să închidă în ele obiecte sau personaje, care se mai pot încă recunoaşte, oarecum, într-o operaţie care nu este aceea, cerebrală, a Cubismului, ci mai degrabă într-o interpretare geometrică a formei în mişcare. Este caracteristică, de altfel, pentru talentul şi pentru temperamentul lui Szenes această trecere de la mobil la static, coagularea formelor agitate într-o abstractizare formală, încă foarte agitată şi ea, în *adlncurile* ei, de răbufnirile vieţii ce stă la originea acestei creaţii.

De asemenea nu este imposibil să surprindem în compoziţiile lui Geer van Velde elemente de «interioare », poate chiar schema a ceea ce ar fi –

dus pînă la cel mai înalt grad de abstractizare, adică de ştergere, de înlăturare, aproape integrală, a obiectului natural —ceva asemănător cu un «interior » al strămoşilor săi olandezi, Pieter de Hooch sau Vermeer, dar nu acest lucru are importanţă. În pacea profundă şi reculeasă pe care o încercăm cînd privim un tablou al acestui pictor, recunoaştem aceeaşi calitate de emoţie care ne-o procură, prin alte mijloace, Hooch şi Vermeer, dar această emoţie, eliberată de fixaţia obiectului, obţine un fel de puritate metafizică. Lumea în care ne introduce Geer van Velde nu este dematerializată, dar materia, redusă la o substanţă picturală delicată şi fluidă, coloritul constituit numai din subtilităţi de tonuri atenuate, strînse, reţin viaţa, trecerea vieţii, într-o manieră mai sigură şi mai suplă, în acelaşi timp, decît ar putea s-o facă o referire constantă şi naturalistă la obiect. Dacă s-a spus că un tablou este « o stare sufletească», atmosfera în care ne cufundă un tablou de Geer van Velde este spirituală prin 255 excelenţă; în primul rînd în sensul că din el se degajă o deplină pace a spiritului, o linişte armonioasă şi puternică, asemănătoare cu cea care umple peisajele chinezeşti din timpul Dinastiei Song. Este o lume fericită şi fără furtuni, o lume în care un cristal care filtrează elimină tumultul şi agitaţia; o lume de tăcere şi de reculegere, într-o imobilitate care nu este inerţie, întrucît se include în ea virtualitatea oricărei mişcări. Opera lui Geer van Velde sugerează o reconciliere plenară între simţuri şi spirit, care se acordă în sfîrşit şi merg alături într-o armonie extraordinar de bogată în emoţii. Nu pretind că orice fel de dramă lipseşte de aici: această dramă, dacă există, este dominată de o imensă şi binefăcătoare dragoste. Dragoste pentru lucrurile nereprezentate dar, în acelaşi timp, prezente; aici mi se pare că sufletul lucrurilor înlocuieşte formele vizibile, se substituie materiei şi face să pătrundă în tablou întreaga sa contrapartidă spirituală. Spaţiul şi timpul sînt, la acest pictor, încărcate cu valori deosebite de cele pe care le au în alte părţi. Timpul se aşază, se

odihneşte ca la Vermeer, şi dacă nu vedem aici perla, care este tema vermeereană prin excelenţă, remarcăm lenta trecere a undelor care aşterne pe forme *strălucirea* sa de perlă. În ceea ce priveşte spaţiul, stricta bidimensionalitate a tablourilor sale îl condensează în acelaşi chip cum se condensa şi timpul într-o singură clipă. Prin aceasta Geer van Velde se apropie de o anumită expresie a infinitului, în domeniul spaţial ca şi in cel temporal.

Numai armonia perfectă dintre artist şi lucruri poate să realizeze opere de o intensitate atît de autentic binefăcătoare. Nici o discordanţă nu-l poate atinge pe pictor, încredinţat, atît cît poate să fie un mistic, de a fi făcut pace cu natura şi cu Dumnezeu. Şi, de asemenea, cu sine însuşi. Nu dominaţia arogantă a intelectualului, nici elanul emoţiei, nici jocul tulbure al senzualităţii primează aici, ci dimpotrivă, fuziunea lor, miraculoasa lor *amiciţie*, pe planul unei spiritualităţi infuzate în natură. Lumea obiectelor, uneori, apare în transparenţă prin acest spaţiu populat de ideile

obiectelor şi vine pînă la noi preschimbată astfel într-un chip ciudat, sublimată în ceva care este, poate, faţa angelică a lucrurilor.

Pe cît de absentă e drama, sau cel puţin neexplicită, în opera lui Geer van Velde, pe atît se desfăşoară ea cu o distrugătoare furie în opera fratelui său Bram. Lumea lui Bram este aceea a luptei inexorabile, a suferinţei fiinţei care se sfîşie ea însăşi, fiind incapabilă să descopere centrul unde curentele antagoniste, care se aruncă unele împotriva altora, s-ar putea întîlni într-un echilibru armonios. Bram van Velde este Romanticul pur, care se loveşte de contradicţiile universului său interior,; de ostilităţile universului exterior; poate pentru că o nevoie prea pretenţioasă de absolut îl împinge spre revendicări din ce în ce mai tiranice. Drama, la el, se proiectează în starea pură (aş zice în starea brută, dacă arta lui Bram n-ar poseda măreţia magistrală care-l distinge şi care este

ordonarea dramei); ca la Expresionişti, la el emoţia este cea care porunceşte mai întîi şi care, în cele din urmă, porunceşte singură. Avîntul pasiunilor se simte în valuri de un ritm atît de precipitat şi de irezistibil, încît emoţiile care se nasc de aici se rostogolesc imperios una peste alta, evocînd o lume fără zăgaz şi fără îndrumare, lăsată în voia propriului său instinct: constructor, distrugător, n-are importanţă; contînd numai intensitatea majoră a situaţiei tragice şi izbucnirea ei în strigăt. Împingînd pînă la extremele sale limite cercetarea patetică a dramei umane, Bram van Velde scoate din scufundările în abis picturile sale încă arzînde de suflul acestui abis şi colorate de reflectările jărateculuí său.

Bram van Velde a scris aceste fraze foarte revelatoare pentru sentimentul său profund al destinului uman: « Lumea este un mister, munca de pictor mă ajută să-l pătrund. Ceea ce vreau eu să spun este prea ciudat, prea violent ca să-l pot condensa într-un cuvînt sau într-un gînd ; acest ceva trebuie să iasă la iveală, aşa că-l 257 pictez.» El a mai spus: «îmi pictez mizeria»,

ceea ce este comentariul cel mai tragic care se poate face operei sale, şi mai departe: «Prindeţi fiara, n-o lăsaţi să scape », ceea ce este misterios prin formularea sa, dar totodată şi destul de evident, dacă se cunoaşte climatul de nelinişte în care creează acest pictor. Opera sa este, foarte adesea, o veritabilă luptă în acelaşi timp cu îngerul şi cu demonul, o necesitate de a exterioriza lumea formelor contemplate de privirea interioară, forme fie amicale, fie ostile, şi nu e oprit să gîndim că dacă el ar picta *figurativ*, Bram van Velde n-ar fi, desigur, prea departe de Hieronymus Bosch. Vulliamy, însă, a transpus cîtva timp spiritul lui Bosch în vocabularul plastic al suprarealiştilor. Suprarealismul i-a inspirat unele din pînzele sale cele mai frumoase, de o forţă vizionară extraordinară,

şi este interesant de remarcat că dacă el a părăsit forma suprarealistă figurativă, fără să-i repudieze însă complet şi spiritul, faptul se explică prin aceea că Abstracţionismul îi oferă, în definitiv, un domeniu mai bogat şi mai puţin limitat, la fel de fertil în magie cum putea să fie şi Suprarealismul propriu-zis. Şi încă acesta, cînd se apucă să se refere la natură, în ciuda tuturor transformărilor şi a metamorfozelor de care este capabilă imaginaţia, nu dispune decît de vocabularul limitat totuşi al formelor lumii vizibile.

S-a făcut apropierea dintre arta lui Vulliamy şi cea a Oceanienilor, despre care s-ar cuveni să se arate ce contribuţie considerabilă au adus la arta abstractă. Faimoasele lor tapas, kipkaps, prorele de pirogi ajurate, acele tikis care sînt versiuni umanizate ale unei scheme abstracte întorcîndu-se apoi la abstracţiune, tatuajele maori, luntrele şi măciucile sculptate, toată această artă care este cînd figurativă cînd non-figurativă propriu-zisă şi populată de puterile invizibile cu o extraordinară *prezenţă,* oricare ar fi forma aleasă, toate acestea deci au îmbogăţit enorm inspiraţia pictorilor abstracţi, care sînt, în cea mai mare parte, oameni de mare cultură şi perfect informaţi asupra tuturor formelor de artă euro- 268

peană sau exotică. Vîrtejurile, de care sînt pline tablourile lui Vulliamy, traduc spiritul de ciclon care se află în el, fantastica nevoie de metamorfoze, călăuzită şi sfîşiată de dublul efort pe care-l face fiinţa pentru a se găsi şi pentru a fugi de sine. La acest *romantic al Abstracţionismului*, care este Vulliamy, iese la iveală, ca la Bram van Velde, ca la Atlan şi ca la atîţia alţii, un instinct comun: acela al sfîşierii, şi tainica şi tenacea aspiraţie către o împlinire prin arderea în întregime a fiinţei. La Hosiasson, dimpotrivă, acest romantism iniţial, puternic încărcat cu elemente dramatice, se purifică puţin cîte puţin, se

condensează în forme dense şi sobre, realizează în tăcere o vigoare de expresie care se interiorizează din ce în ce mai mult.

În opera lui Hans Hofman, ieşită din mişcarea Secesionistă germană, ceea ce ne întoarce la primii ani ai secolului, disciplinele cubiste şi expresioniste se întîlnesc în compoziţia formelor monumentale, sfîşiate de nişte explozii a căror influenţă nu este lipsită de importanţă pentru arta-acţiune din Statele Unite.

Devenit american, profesînd în şcoala sa de artă din Maşsachusetts, Hans Hofman a primit în această ţară, cu dimensiuni cu totul deosebite de cele pe care le cunoaştem în Europa, un elan către grandios şi către *mural*, care marchează operele sale recente. Se poate spune, fără paradox, că el exprimă mai bine America decît americanii înşişi, care se pun prea adesea la remorca Europei. Hofman, dimpotrivă, susţinut de un puternic suflu de tinereţe, de putere, de originalitate pe care-l primeşte de la peisajul american, a făcut în operele sale pur abstracte un fel de transcriere a acestui peisaj, nu în elementele sale vizibile, ci în valoarea sa de emoţie. El a cunoscut acest peisaj prin caracterul excesiv mitologic care ne atrage atenţia în faţa spectacolului pe care-l oferă canionul Colorado, de exemplu. Amplificată, luminată de atmosfera americană, opera lui Hofman a căpătat ceva însufleţitor 259 şi dinamic. Toate acestea sînt foarte evidente

în opera sa şi sînt exprimate şi în textele pe care le-a publicat şi care rezumă etapele sale de « căutare a realului»[1]. Convins de puterea socială a artei, de valoarea sa constructivă pentru colectivitate, Hofman declară în această carte că «dacă înţelegerea ei ar fi destul de generală, arta modernă ar putea să devină chiar o forţă culturală care să acţioneze pentru a restitui stabilitatea emoţională societăţii».

Această edificare a unei stabilităţi emoţionale apare ca principalul scop al învăţăturii şi a picturii sale. El a dus emoţia pînă la culmea ei prin extraordinara libertate a forţei sale şi prin vehemenţa coloritului său ; iar stabilitatea se îndeplineşte prin echilibrurile care se stabilesc între formele sale şi culorile sale, echilibruri mereu puse sub semnul întrebării, mereu periclitate, dar de o generoasă şi sănătoasă siguranţă totodată, în ciuda unei aparenţe – savante I – de delăsare, de abandon, chiar de neglijenţă, s-ar putea spune, care este un element ce se adaugă farmecului său.

La Otto Freundlich tumultul pasiunii, care uneori atinge adîncimile cele mai înfricoşătoare ale dramei umane, tinde spre clarificare a agitaţiilor afective. După cum este dominat de patetic sau, dimpotrivă, intervine şi comandă un fel de sublimare care dă operei sale un rar şi pronunţat accent de grandoare, vedem formele interpretate şi confundîndu-se într-un vîrtej evocator de ciclon sau edificîndu-se în arhitecturi calme, raţionale. Logica domoleşte dramaticul şi îl disciplinează potrivit legilor sale. Cele două tendinţe au existat întotdeauna la Freundlich, cele care mai erau încă moştenite de la Expresionism, cu coeficientul lor de impuls inconştient, şi cele care erau rezultanta disciplinei cubiste, de la care Freundlich a primit unele lecţii, fără însă să acctepte în exclusivitate numai Expresionismul sau numai Cubismul. Puternica şi bogata sa. personalitate nu accepta şcolile. El căuta,

1 ***Search for the Real*, publicat recent în America.**

de asemeni, diverse tehnici: sculptura, în care-şi descărca ceea ce îi mai rămăsese pe suflet din vehemenţa lui barbară, vitraliul, la care se puteau adapta mai bine cele mai de seamă calităţi ale sale de compozitor colorist, mozaicul, care impunea acestui « subiectiv », cu totul impregnat de romantism, exigenţele unui material compact, opac, extrem de fragmentat, a cărei cerinţă principală este rigoarea.

Oricare ar fi fost materialele şi tehnicile folosite, Freundlich îmbogăţea şi dezvolta toate mijloacele împinse de acea caldă şi generoasă omenie care-i umplea sufletul. Acest artist concepea arta ca o vocaţie sacerdotală şi în acelaşi timp ca pe o funcţie socială. Nu cred că ar fi putut să se gîndească vreodată că arta ar putea să fie *gratuită* Aşa cum nu-şi putea imagina că arta sau artistul ar putea să se rupă de viaţă. Tabloul, mozaicul, vitraliul, statuia rămîneau deci pentru el *puntea* esenţială dintre creator, mai întîi, şi natura de la care primea, ca şi de la universul său interior, elementele creaţiei, apoi dintre artist şi public, care comunică în opera de artă ca într-un ritual şi într-o liturghie, după cum aceasta reiese foarte precis din caracterul religios, fără figurare religioasă, a operei sale.

La alţi pictori germani contemporani găsim această putere de efuziune, acest elan al sentimentului dramatic, acest efort de a găsi forma care să conţină pateticul fără a-l constrînge. Drama artei germane, şi Expresionismul, ca şi Arta Abstractă stau mărturie, a fost întotdeauna această luptă între impulsul instinctiv al creaţiei, care este elanul vital, şi voinţa unei forme care urmăreşte să supună instinctul creator la ordine, la echilibru şi la armonie. Dacă Grupul din Hamburg (Strombergeer, Mahlmann, Breest) manifestă mai degrabă simpatie pentru o estetică menită să fie un acord între Neoplasticism şi Constructivism, recunoaştem la unii pictori ca

Fritz Winter şi Theodor Werner un romantism, un lirism, un sentiment al dramaticului, com- 261
parabil cu ceea ce întîlnim şi la Hartung.
Fritz Winter a fost la Bauhaus-ul din Dessau elevul lui Klee şi al lui Kandinsky. El a fost deci format de acest amestec de fantezie şi de rigoare, de funcţionalitate şi de gratuit, care domnea în şcoala lui Gropius. Maeştrii săi l-au învăţat o minunată meserie: din cărţile tehnice ale lui Klee, în privinţa liniei, şi ale lui Kandinsky, în privinţa culorii, el a învăţat să iubească formele simbolice şi mijloacele care dau viaţă operei de artă. Sînt sigur că a reflectat îndelung asupra acestei fraze a lui Klee: «Visez uneori la o operă cu adevărat de mare anvergură, care să îmbrăţişeze întreg domeniul elementului, al obiectului, al semnificaţiei şi al stilului». Mă gîndesc că de aici a absorbit el dispreţul pentru « şcoli» şi în acelaşi timp aspiraţia către un clasicism care să nu fie negaţia romantismului, ci ţinta sa. Ştiu că a privit mult tablourile lui Hartung şi că operele acestui maestru l-au impresionat profund, oferindu-i lecţia majoră: urmărirea ener-
? iilor esenţiale.
n pictura lui Winter, « vedem diagrame de energie, cîmpuri de forţă, motive cristaline fine, pe care credem că le recunoaştem, atît de mari sînt necesitatea lor interioară şi naturaleţea lor* scria Werner Haftmann. Natura invită pictorul care o observă să realizeze lumea exterioară în diagrame în mişcare. El părăseşte modelul vizibilului pentru a pătrunde în domeniile unei mobilităţi noi ; aşa face el vizibile experienţe care nu sînt accesibile unei picturi figurative ; impulsul vitalului, forţele profunde ale pămîntului, vegetativul, suflurile şi curenţii. . . Este mereu aceeaşi dragoste pentru marea creaţiune, adaugă Haftmann, pe care o păstrează Fritz Winter în urma îndemnurilor constante ale lui Marc şi ale lui Klee şi care-l făcea pe Marc să

spună că scopul artei era să suprime întreg sistemul senzaţiilor noastre parţiale, pentru a da la iveală o fiinţă suprateresträ care este omniprezentă. » Theodor Werner aparţine grupului de artişti care, sub titlul de Zen 1949, a jucat un rol considerabil în orientarea estetică a Germaniei. Aşa 262

cum Dada era în 1917 simbolul unei voinţe de negare radicală, de unde aveau să iasă, în acelaşi timp, căci nu este nimic negativ în artă, elemente importante ale Suprarealismului şi ale Abstractismului, tot aşa Zen însemnează, astăzi, dorinţa de a reconcilia, în forme de expresie noi, energia cosmică şi lumea interioară individuală, în budism, mişcarea Zen a fost o mişcare religioasă de o importanţă considerabilă, care acţiona în acelaşi timp în sensul comuniunii cu natura – cum mărturiseşte mai ales pictura chineză a Dinastiei Song, impregnată cu totul de filozofia Zen – şi al dezvoltării puterilor interne ale fiecărui om. Dacă taoismul este o magie şi confucianismul un pragmatism, budismul Zen duce la o mistică a unităţii cosmice.

Membrii grupului Zen ascultă porunca lui Klee pe care o găsim la punctul de plecare al tuturor direcţiilor artei germane contemporane: trebuie să creăm nu după natură, ci asemenea ei. Această sentinţă, care ar putea să fie preceptul fundamental al oricărei arte, abstractă sau nu, exprimă una dintre voinţele principale ale esteticii germane, de-a lungul constantelor istoriei sale. Oricît de « figurativi» au fost un Altdorfer, un Grünewald, un Caspar David Friedrich, un Franz Marc, şi ei creau *asemenea* naturii, nu întocmai *după* ea. Opoziţia funciară care trebuie să existe între Romantism şi Clasicism se. bazează pe deosebirea formulată de Klee. Era cu totul firesc ca Expresionismul şi arta abstractă germană, care este, în liniile sale mari şi în manifestările

ei cele mai importante, o rezultantă a Expresionismului, să apară ca nişte aspecte moderne ale constantei romantice, atît de uşor de recunoscut în arta şi în poezia Germaniei, în toate momentele istoriei sale.

Şi dacă există totuşi vreo epocă în care ar părea imposibil să se vorbească despre artă naţională, atunci aceea este epoca noastră în care deplasările artiştilor, polarizarea care atrage şi fixează la Paris (sau, cel puţin, aduce înapoi 263 aici periodic) cele mai mari talente, multiplicarea cărţilor de artă, revistele, reproducerile şi, mai ales, elaborarea spontană a unei sensibilităţi universale, tind să şteargă diferenţele dintre rase şi dintre naţiuni. În ciuda acestei omogenităţi crescînde, este totuşi posibil să recunoaştem în « şcolile » actuale şi la personalităţile cele mai reprezentative ale spiritului de astăzi unele dintre aceste constante. Într-un interesant studiu asupra poziţiei actuale a artei abstracte în Germania, Gert Schiff trasează un tablou veridic al acestor fuziuni. «Pictori şi sculptori din generaţii şi din ţări deosebite, al căror stil se opune uneori, sînt de acord întotdeauna cînd e vorba de concepţia fundamentală a problemelor formale şi spirituale. Acest lucru este valabil în egală măsură şi pentru Germania. Baumeister, concomitent cu Miro, este sub influenţa elementelor unei culturi primitive şi naive. Nay, ca şi Bazaine, arată o predilecţie pronunţată pentru dinamismul planurilor. La un anumit moment al dezvoltării sale, Fritz Winter descoperă, aşa cum o făcuse şi Hans Hartung, linia psihogra- fică. Sculptorul berlinez Hartung (fără nici o înrudire cu pictorul parizian) creează uneori forme ciclopeene, înrudite cu cele ale italianului Mastroianni. în sfîrşit, H. Uhlmann şi Calder nu cad oare de acord cînd e vorba de lirismul arabescului în spaţiu ? »

Theodor Werner aparţine Grupului Zen 1949, dar originalitatea sa îl menţine în afara

oricărei şcoli. Misticismul Zen-ului budist pare să fi trecut la acest reprezentant al Zen-ului german modern. Numai după ce refuzase să picteze *după* natură acest pictor a ajuns, efectuînd mai întîi numeroase şi fecunde experienţe care au îmbogăţit în egală măsură tehnica sa, estetica şi concepţia sa individuală asupra lumii (ceea ce se numeşte în germană Weltanschauung), să picteze ca natura. Noi am fi ghicit, după tablourile sale, că el este nu numai un artist de instinct, de temperament, ci şi un om de reflecţie şi, propriu-zis, un filozof. Un savant, pe deasupra, care a fost izbit de analogiile care există între orientarea

ştiinţelor fizice contemporane şi estetică. Nu ştiu dacă era matematician, ca Pevsner sau Max Bill, dar el s-a familiarizat suficient cu ştiinţele pentru a constata că şi arta regăseşte legile constructive ale universului şi le stabileşte spontan, fără o informare ştiinţifică prealabilă.

Oricare ar- fi fost curiozităţile care-l împingeau către ştiinţe şi filozofie, Theodor .Werner .ma vrut ca ele să contamineze arta sa introducînd în ea amestecuri abuzive. « Nu se fac tablouri cu idei sau cu obiecte, ci cu culori. »Acest adevăr căruia i-a rămas credincios cu o mare fidelitate, nu-l împiedică pe Werner să-şi hrănească arta cu tot ceea ce inteligenţa şi ştiinţa pot să-i adauge. El a adoptat pur şi simplu felurite căi pentru a explicita filozofia vieţii şi sentimentul cosmic care insuflă picturilor sale atîta grandoare, maiestate şi mister emoţionant. Căutînd prezenţa spiritului în materie, el a contemplat dincolo chiar de materie şi de spirit secretul armoniei cosmice. Gred că însăşi această separaţie dintre activităţile intelectuale ale ştiinţei şi operaţiile sensibile ale artei, a fost favorabilă pentru maturizarea acestei *tensiuni cosmice*, care pune în mişcare totală opera sa, mai ales în manifestările ei cele mai recente. Gert Schiff a notat cu drept cuvînt acest lucru: « Chiar fără a trece prin intermediul

cunoaşterii ştiinţifice, cosmosul devine transparent într-o artă care, ca aceea a lui Werner, ia naştere dintr-o imaginaţie care îmbrăţişează în întregime realitatea. Poate că emoţia care face să vibreze liniile operelor este reflexul unei îndepărtate tensiuni cosmice. Pentru cine contemplă tablourile lui Werner revelaţiile planetare şi chiar cosmogonice se nasc la infinit.»
Pentru Ernest Wilhelm Nay, opera de artă este sinteza unei întregi cunoaşteri intuitive şi senzoriale a lumii sensibile şi a misterului inerent fiinţei care caută să se exprime în forme revelatoare pentru complexitatea sa multiformă. Limbajul exploziv al expresionismului unindu-se cu exigenţele formale ale expresiei non-figura-

tive se revarsă într-o creaţie magică, creaţie care este
centrul tuturor surselor necunoscute şi al tuturor experienţelor ce se pot recunoaşte. E vorba aici de o adevărată re-creaţie a lumii, într-un acord al elementelor structurale şi al elementelor patetice, de o caldă şi bogată sonoritate. Studiul simbolurilor şi al emblemelor abstracte ne-ar conduce în opera lui Nay spre o cunoaştere mai sigură a mecanismelor stilizării, sau mai degrabă ale hieratizării a ceea ce este viu. Nu este vorba de excluderea vieţii, ci, dimpotrivă, de ridicarea ei la tensiunea cea mai înaltă, la strălucirea, izbucnirea ei cea mai vie. Absoluta subiectivare a experienţei estetice este, poate, la acest pictor, cel mai rapid şi cel mai luminos drum către comuniunea cu sufletul cosmic.
Este de înţeles, astfel, că acest romantism şi acest expresionism ating stadiul lor cel mai intens, nu la artişti care mai păstrează o dorinţă de construcţie formală, o disciplină care să ordoneze emoţiile şi pasiunile. Acest punct extrem al Expresionismului va fi disocierea absolută, rezolvarea prin izbucniri, prin explozii. Aşa cum, cu Georg Kaiser, teatrul expresionist ajunsese la un fel de stil

telegrafic, aproape monosilabic, în care fiinţele nu se mai explică, ci explodează şi în care idealul teoretic ar fi doar strigătul, cu scopul de a reflecta destinul acestor personaje, care spun, ca un erou al lui Kaiser, « noi trăim din explozie în explozie. »

O epocă atît de radical separată de tradiţiile, de rădăcinile, de legăturile sale cu trecutul cum este cea a noastră, epocă pusă în întregime sub semnul atomului, adică al dezintegrării atomice, trebuia să împingă la această extremă a «strigătului pictural» romantismul său disperat, furiosul său anti-clasicism. Tot un german – un Romantic! – este cel pe care-l găsim la începuturile acestei estetici a strigătului şi care a dus la ceea ce s-a putea numi o *şcoală*, şcoală căreia în Franţa i s-a dat numele atît de nepotrivit de *taşism*. Taşism nu înseamnă nimic şi duce la interpretări defavorabile ; mai mult, cuvintul pare o traducere a acelui *macchiaiolismo* italian 266

(de la *macchia*-pată; *n.tr.)* care a înflorit pe la sfîr- şitul secolului al XlX-lea şi care era, într-o tehnică extrem de extravagantă, un amestec de realism şi de impresionism, fără nici o legătură, de fapt, cu arta abstractă. Termenul *action-art*, care se foloseşte în America pentru a se desemna această estetică a strigătului, care a proliferat acolo, nu este nici mai explicit, nici mai fericit ales. Termenul german care însemnează artă aformală nn ne lămureşte nici el asupra esenţei acestei arte, care nu este aformală deoarece orice creaţie plastică, oricare ar fi ea, este o formă. Dacă expresia artă abstractă este insuficientă şi nu se foloseşte decît în lipsa unei denumiri mai bune, taşism este şi mai puţin potrivit pentru a desemna această ramură particulară a Abstracţionismului care este explozie şi strigăt. Cedînd impulsului inconştientului, Wols, care era un pictor de o rară forţă şi de

un incontestabil talent, uitase principiile pe care le stabilise cîndva Novalis, marele Romantic, care voia ca artistul să fie complet inconştient în invenţia poemului, dar în întregime conştient în execuţia lui. Adap- tînd într-un fel la pictură metodele scrierii, auto- mate folosite de Suprarealişti, el a făcut loc întîm- plării, întîlnirii fortuite a liniilor aruncate pe hîrtie. Rod al sentimentului dramatic specific epocii noastre, al dezordinii şi disperării sale, arta aformală consideră probabil că este absurd să mai creezi forme artistice într-o lume care îşi pierde formele, din ce în ce mai mult, în toate domeniile. Arta aformală este, în pictură, echivalentul exploziilor dezlănţuite, pentru experienţele lor, de savanţii specializaţi in energia nucleară. Aşa după cum această ramură a ştiinţei pune în mişcare forţe pe care nu poate să le limiteze şi să le controleze, probabil şi nici să le conceapă sau să le prevadă, tot aşa acţiunile pictorului aformal urmăresc o succesiune de experienţe, nu în vederea afirmării formei, ci doar pentru a traduce în modul cel mai fidel şi cel mai auto- mat posibil efuziunea pasiunii.

Această coincidenţă între apariţia artei *aformale* 267 şi dezintegrarea profundă a unei civilizaţii ale cărei baze cele mai solide şi cele mai vechi au fost subminate este unul dintre cele mai ciudate fenomene ale istoriei artei. Neliniştea caracteristică pentru jumătatea secolului al XX-lea se repercutează în operele sale dramatice care sînt seismografele răsturnărilor psihologice, morale şi sociale. Suprarealismul anului 1920 mai ajunge încă, fără voia lui, la o anumită ordonare a neliniştii ; arta aformală, dimpotrivă, înlătură tot ceea ce ar putea avea aparenţa unei constrîngeri, chiar şi a celei mai vagi, înlătură volumele şi contururile, se vrea şi se face lirism pur.

Drama expresionistă a personajului trăind «din explozie în explozie» a găsit la Wols

expresia sa cea mai răscolitoare. Arta sa nu este o artă a negaţiei, ci, dimpotrivă, o afirmaţie mai arzătoare şi mai pasionantă, poate, decît toate cele care au fost formulate pînă acum. Este punctul extrem al individualismului, al ataşamentului faţă de starea cea mai imediată, respingînd orice noţiune de durată, de continuitate. Izbucnirea tragică a mîniei şi a disperării îşi răscoleşte culorile întunecate şi le azvîrle pe pînză într-o aparentă confuzie; spun aparentă deoarece arta picturii tot mai guvernează această creaţie autonomă a operei de artă în măsura în care aceasta reprezintă liniile de forţă patetică ale artistului. Nimic nu este fortuit, nimic nu este gratuit în arta lui Wols, deşi în arta aformală s-ar putea imagina independenţa supremă a spiritului de joc, consimţămîntul docil la impulsurile fanteziei.
Este fatal ca arta-acţiune să cadă în fantezism şi-n gratuit în ziua în care nu va mai fi inspirată şi susţinută de pasiune, precum şi în ziua în care pictorii, care nu vor mai asculta de o inspiraţie arzătoare, se vor mulţumi să folosească forme şi tehnici devenite, la rîndul lor, *clasice*. Pentru pictorii care nu vor mai avea de spus mare lucru, refuzul formei, refugierea în aformal vor fi un alibi suficient pentru a disimula lipsa lor de viaţă interioară, şi aşa se întîmplă, de altfel, cu toate tendinţele de artă abstractă influenţate de clasicism, de impresionism sau de expresionism. 268

Cu Wols, care, printre primii, a realizat tabloul- strigăt, tabloul exploziv, opera devine de o răscolitoare autencititate. La acest pictor, care avea să moară tînăr, consumat parcă de întunecatul foc de artificii al dramei sale, nu este vorba de pictură automată, ci de trecerea imediată a emoţiei în acţiune, acţiunea fiind, în momentul acela, tabloul. O asemenea operă are frumuseţea cataclismului, intensitatea dramelor umane

cele mai sfîşietoare. Istoricul de artă se poate întreba care este, într-un tablou aformal, partea de voinţă, partea de spontaneitate şi partea de întîm- plare. Operele lui Wols poartă semnul fatalităţii, al acceptării fără rezervă a hulelor şi yîrtejurilor destinului.

Cu Mathieu, unul dintre primii şi dintre cei mai interesanţi pictori *aformali*, drama aceasta, care este mereu la originea artei-acţiune, a luat o altă direcţie. Ea nu a devenit mai puţin interioară, mai puţin revelatoare pentru patetismul intim al individului, ci se dezvoltă într-un fel de proiectare istorică. Transcendînd fatalitatea sa individuală, Mathieu a creat, în aformal, şi oricît ar părea de paradoxal, datorită aformalului, o pictură de istorie. Pentru că izbucnirea pură a instinctului creator se asocia la el cu un soi de facultate de a reînvia dramele vechi, el a regăsit în sine o renaştere a pasiunilor medievale care l-a îndemnat să traducă în vaste compoziţii abstracte *(La Bataille de Bouvines, les Capétiens partout)* | ceea ce pictorii figurativi se sileau în zadar să însufleţească: marile mişcări colective, conflictele în care se ciocnesc popoarele, ideologiile, ambiţiile dinastice. în vreme ce pictura de istorie este atît de adesea neputincioasă în ceea ce priveşte capacitatea sa de a reprezenta cu adevărat subiectul pe care şi l-a ales şi pe care nu-l face, de obicei, decît cu o mare risipă de accesorii, de costume, de arme, de mobile « de epocă », arta aformală nu reţine decît momentul patetic şi-l proiectează pe pînză într-o viguroasă şi rapidă ţîşnire de straturi şi de dîre de culori.

Robusteţea lui Mathieu, uşurinţa cu care se mişcă în vaste suprafeţe, simţul său pentru patetismul individual şi colectiv, îndrăzneala cu care recreează cu şocuri de alb, de negru şi de roşu, spiritul însuşi al războiului şi sentimentul dramatic care conţine toată viaţa medievală, dau acestor compoziţii o realitate

vizionară. Realitate care este, în acelaşi timp, cea a propriei sale identităţi, precipitată în «strigăt» şi cea a « dramei istorice» care, traversîndu-l, găseşte la el valoarea de expresie cea mai înaltă.
În această artă a exploziei şi a efuziunii, Riopelle a găsit un limbaj al său, de o strălucire energică şi voioasă, în cascade de culori de o manieră foarte personală. Miile de apeluri pe care tuşele cromatice le îndreaptă spre surpriză, emoţia şi şocul acestei claviaturi cromatice, bogată în variaţii, îi conferă un loc aparte, şi de calitate, în acest domeniu din *action-art*, în care toate instinctele şi toate curiozităţile estetice pot să se desfăşoare în voie.
Arta-acţiune, arta *aformală* a devenit mijlocul de expresie preferat de numeroşi pictori americani care au găsit în ea vehicolul cel mai potrivit pentru spontaneitatea lor şi totodată forma artistică directă şi nouă corespunzătoare dorinţei lor de a se elibera de tradiţii. Jackson Pollock şi Willem de Kooning sînt artiştii cei mai reprezentativi ai acestei tendinţe care-şi dispută întîie- tatea în Statele Unite cu naturalismul suprarealist al lui Ben Shahn.
Refuzul formelor convenţionale, libera alegere a materialelor noi şi vivacitatea explozivă a unui temperament pasionat i-au inspirat lui Pollock aceste mari pînze dramatice în care «taşismul» atinge culmea iraţionalului şi a subiectivului. Este interesant de notat că Pollock se fereşte totuşi de a impune tabloului propriul său patetism şi preferă să-i lase ceea ce el numeşte « viaţa sa proprie ». El cere o armonie completă 270

între artist ş : opera de artă, un echilibru perfect între voinţa creatoare a pictorului şi cealaltă voinţă, misterioasă, a picturii. «Cînd mă aflu cufundat în pictura mea, scria el, nu-mi dau seama de ceea ce fac. Numai după o perioadă de adaptare încep să-mi dau seama

unde am ajuns. Nu ezit să fac schimbări, să distrug imaginea etc., căci pictura are o viaţă proprie. Mă silesc s-o las să se exteriorizeze. Numai cînd pierd contactul cu pînza se resimte rezultatul. În restul timpului lucrez într-o stare de armonie pură, de dăruire şi de avînt, şi pictura îmi reuşeşte. » Ca mulţi dintre pictorii americani care acordă o mare importanţă posibilităţilor neprevăzute oferite de materiale noi şi sugestiilor tehnicilor non-tradiţionale, Pollock a lăsat deoparte echipamentul obişnuit al pictorilor pentru a reveni la un fel de alegere instinctivă care-i aminteşte pe primitivi şi care nu mai este la el decît o manieră de a înlătura cu hotărîre, şi în toate manifestările sale, trecutul. « Continuu să mă îndepărtez din ce în ce mai mult de mijloacele tradiţionale, şevaletul, pensula, paleta...» El îşi întinde pînza pe jos şi pictează orizontal, cu «beţe, un troliu, nişte cuţite, o pictură foarte lichidă sau o pastă groasă amestecată cu nisip, cu cioburi de sticlă sau alte materiale ciudate care i s-au încorporat».

Aceste noi efecte plastice pe care Jackson Pollock le caută în materiale neprevăzute, Willem Kooning le găseşte în sentimentul vizionar şi în adeziunea la patetic. Arta sa a fost definită ca un expresionism abstract, lucru care este destul de exact, dar totuşi vag: s-ar cuveni de asemenea subliniată şi partea suprarealistă a picturii sale. Un critic american, Andrew Carnduff Ritchie subliniază pe bună dreptate, în estetica lui Kooning, afinităţi cu Kandinsky şi chiar cu Van Gogh. « Formele sale, spune el, sînt sugerate de elemente peisagistice şi organice, inclusiv figura umană, în măsura în care corpul ar putea să pară mutilat sau disecat. » Titlurile tablourilor sale şi elemen- 271 tele figurative care le conţin nu fac din el un veritabil artist abstract, dar figura, deformată, stilizată, tinde, din ce în ce mai mult, să devină un simplu lucru şi, mai mult încă, un ansamblu de forme şi de culori, care nu se mai referă la personaj, ci numai la forma sa non-

reprezenta- ţională.
Caracterul *agonic* al operei lui Kooning mai este afirmat şi de o ciudată declaraţie a pictorului însuşi: «Arta nu pare niciodată să mă facă liniştit sau pur ». în vreme ce pentru majoritatea pictorilor tabloul este un catarsis, la Kooning creaţia artistică se dezvoltă cu o anumită ferocitate, care reflectă în figuri ceva din ironia atroce a lui Georg Grosz, şi în compoziţiile nonfigurative exprimă cruzimea naivă, sălbăticia artei pure. Captiv a ceea ce el numeşte « melodrama vulgarităţii», pictorul încearcă să scape de ea spintecînd figurile vulgare care ar vrea să-şi păstreze stăpînirea asupra lui, distrugînd forma umană în nişte învălmăşiri de catastrofe care sînt picturile sale cu adevărat abstracte. Aformalul trebuie să fie, pare-se, la Willem de Kooning, ţinta acestor disocieri progresive ale figurii naturaliste, disocieri pentru care el a folosit tehnicile Cubismului şi Expresionismului, înainte de a le fi împrumutat pe cele ale Abstracţionismului. Kooning este considerat, pe drept cuvînt, alături de Pollock şi de Tobey, unul dintre maeştrii artei-acţiune americane, a cărui operă este încă în întregime frămîntată de gestaţii imprevizibile, de fierberi puternice, trădînd o aprigă pornire spre negaţie şi refuz.
Opunîndu-se esteticii aformale şi artei-acţiune, care se sprijină pe impuls, pe strigăt, pe izbucnirea torenţială a pasiunii şi incapabile, se înţelege, să folosească un limbaj plastic coerent, se afirmă pictorii care, dimpotrivă, impun emoţiei şi pasiunii lor o voinţă de scriere extrem de riguroasă, un vocabular grafic care este aproape un alfabet. Pentru aceştia este inadmisibil să asculţi de explozia patetică; în schimb, într-un efort de reacţie împotriva lipsei de formă, trebuie să expui forma într-un stil hieroglific, extrem de

ciudat. Conceptele « spaţiale » ale italianului Lucio Fontana, constituite dintr-o îmbinare de găuri perforate într-o foaie de hîrtie, de carton sau de metal, relevă această estetică hieroglifică. Că există o parte de joc şi de

fantezie în această manieră care nu mai este pictură propriu-zisă este incontestabil, dar în *constelaţiile* pe care Fontana le organizează astfel există uneori intuiţia unui mister cosmic de unde, în mod fortuit, pictorul a adoptat soluţia.

Giuseppe Capogrossi, maestru al acestui stil hieroglific, a inventat un repertoriu al semnelor-obiecte care seamănă în mod straniu cu caracterele apărute în arta preistorică, în epoca neolitică, mai ales, unde picturii naturaliste a marilor vînători paleolitice îi urmează o veritabilă formulare abstractă. Este probabil că, la Neolitici, aceste caractere (cele pictate pe pietrele de. lâ Mas d'Azil, de exemplu) trebuie să fi avut o utilitate funcţională sau o valoare magică; lâ Capogrossi ele nu mai sînt decît elementele plastice ale unor compoziţii în care se combină în moduri infinit de variate. Imaginaţia artistului se joacă – dovedind o surprinzătoare virtuozitate – cu aceste forme fixe, cufundîndu-le în spaţiu ca într-un mediu străin în care ele nu comunică. Regularitatea acestor hieroglife îşi încredinţează toată intensitatea lor ritmului ce le grupează şi le pune în mişcare. Mobilitatea lor este atît de ciudată şi de izbitoare încît ne face să ne gîndim la ceea ce se numeşte, în biologie, mişcările browneene. Motivul plastic are vag forma unei mîini cu degetele întinse, a unei gheare de animal, a unui caliciu de floare pur- tîndu-şi petalele stilizate, dar lipsit de orice posibilitate figurativă. Spre deosebire de hieroglifele egiptene, care reprezintă personaje sau obiecte, de pictogramel'e chinezeşti originale, progresiv stilizate în caractere abstracte, şi de semnele necunoscute figurînd pe inscripţiile de lemn gravat din Insula Paştelui, hieroglifele alfabetului plastic al lui Capogrossi păstrează o semnificaţie absolut plastică. Scrierea monosilabică a acestui pictor nu este, din acest motiv, mai puţin bogată în efecte poetice.

Un critic italian, Renato Giani, a vorbit, în cazul acesta, despre pictură ceremonială;

cuvîntul este foarte potrivit. Există ceva hieratic în picturile recente ale lui Capogrossi, hieratism subliniat de ciudăţenia hieroglifelor care nu seamănă cu nici un obiect real, dar te fac să te gîndeşti că asemenea obiecte ar putea exista, ba că există chiar în universul personal al acestui pictor. Ajuns tîrziu la arta abstractă şi atingînd stadiul actual în urma unei lungi evoluţii profund meditate, fructul unei lente şi atente reflexiuni, Capogrossi inventă imnuri sacre; caracterele sale sînt notele acestui cîntec gregorian, vizibil, dar care nu se aude, al acestei muzici plastice atît de evidentă în construcţiile tablourilor sale. Culori pure, în mod intenţionat lipsite de un patetism ce s-ar dovedi prea evident, picturile lui Capogrossi denotă un romantism interior, pudic şi secret. Armonicile pe care le compun hieroglifele sale vorbesc direct inimii, fără să scoată la iveală vreo emoţie, ceea ce ar fi vulgar. Pasiunea nu este absentă din aceste tablouri, dar e dominată de o voinţă de a ordona impulsul, de *a scrie* cîntecul, de a asambla strigătele într- un limbaj armonios. Limbaj atît de discret, atît de secret, încît frumuseţea şi mesajul său nu sînt inteligibile decît numai pentru iniţiaţi.

Am spus că la originea hieroglifelor lui Capogrossi nu existau forme reprezentaţionale. Dimpotrivă, obiectele abstracte care se organizează în picturile recente ale lui Music sînt rezultatul unei răbdătoare operaţii de abstractizare, acţionînd asupra peisajelor şi a personajelor care sînt subiectele acestor tablouri, înainte ca el să fi găsit stilul său actual. Trebuie oare să vorbim despre stilizare ?

Nu cred. Formele lui Music nu sînt stilizări de figuri: ele sînt, mai degrabă, semne, tot nişte hieroglife, care nu se mai referă decît foarte vag şi foarte neclar la obiectul naturalist. Este totuşi important să remarcăm că nu întorcînd spatele naturii şi-a compus Music vocabularul

ral, ci dimpotrivă, transpunînd cu intensitate emoţia care a luat naştere din contemplarea naturii. Hieroglifa este un semn emoţional, un fel de proiectare patetică: nu trebuie să căutăm aici profiluri de munţi, colibe sau ţărani adunaţi în tîrg: hieroglifa a putut fi astfel în perioada intermediară în care senzaţia îşi elabora forma expresivă, renunţînd la figurativ, înainte de a atinge pura abstracţiune.

Ceea ce contează la Music nu este semnificaţia semnului, ci viaţa sa plastică, frumuseţea sa intrinsecă, capacitatea sa de pătrundere şi de emoţie. Nu este nimic intelectual în acţiunile acestui artist solid înrădăcinat în munţii săi natali. Nimic aranjat, nimic voit: în mod cu totul natural şi urmînd o desfăşurare misterioasă ale cărei etape nu le cunoaştem, dar care, în unele dintre manifestările sale, nu este străină de cea a lui Klee, sentimentul naturii rămîne întreg într-o reprezentare non-naturalistă, şi poate mai întreg, chiar mai intens, datorită faptului că, prin această indescifrabilă alchimie, natura însăşi se revelă în hieroglifele în care un privitor mai puţin atent ar crede-o absentă.

Cînd examinăm aceste diferite hieroglife constatăm că ele dau naştere, de fiecare dată, unui fel de mitologie: mitologie astrală, la Fontana, arhaică la Capogrossi, agrară şi pastorală la Music. La Baumeister este magică şi înrădăcinată cu totul în mitologiile antice, care duc spre Mesopotamia : căci de la cilíndrele sumeriene se pare să fi împrumutat el caracterele ciudate care se îmbină atît de bine şi de misterios în picturile sale, asociate cu o materie grea, aproape brutală, încărcată cu energii elementare. S-ar părea că greoaia materialitate a straturilor sale groase de brunuri, de griuri şi de negruri, evocă nămolul original din care au ieşit toate făpturile vii. «Structura sufletului omenesc, scria el, este o creaţie a Preistoriei. » Opera sa, care a cunoscut

experienţele Cubismului şi ale Expresionismului, care a căutat, cîtăva vreme, echilibrul puternic 275 şi de nezdruncinat, monolitic, al figurilor lui

■Qscar Schlemmer, s-a orientat, după. 1937, către .această scriere hieroglifică, . căreia li datorăm cele mai frumoase tablouri ale sale. El avea nevoie să găsească drumul forţelor elementare, şi studiul pe care l-a făcut asupra artelor exotice, în intimitatea sa cu sculptura mesopotamiană şi cu textele , sacre sumereene (a ilustrat epopeea Ghilgameş), l-a condus la această formă de expresie colosal de viguroasă şi totodată rafinată, care pâre capabilă să transpună, pentru epoca noastră, credinţele şi pasiunile mileniilor dispărute de aiîta vreme.

Acţiunea aceasta.nu este voită; mă întreb chiar dacă la început ea era conştientă şi mă gîndesc că: Will Grohmann are dreptate să spună că, Incepînd din momentul în care realitatea dispare ca model şi cînd pictorul nu se mai află decît în faţa lui însuşi, « concepţia nu mai este cauză, ci rezultat». Este adevărat că « aproape pînă la săvîrşirea acestei geneze, pictorul ignoră el însuşi ceea ce are să iasă din mîinile sale. El se lasă în voia logicii interne a activităţii sale creatoare, lucrează aşa cum lucrează natura. »

Regăsim aici acest instinct pe care l-am întîlniţ la pictorii abstracţi germani, de natură romantic-expresionistă, care constă în a rămîne mereu aproape de natură şi cu atît mai aproape cu cît te inspiri de la forţele sale ascunse în loc de a reproduce aspectele ei exterioare. Pentru că ei nu lucrează după natură, ei lucrează ca natura, şi oricît de fantastică este opera lui Baumeister, oricît de ireală – în realitate este suprareală – ea se adapă de la izvoarele profunde şi indefinibile ale energiei universale.

Hieroglifele lui Baumeister sînt astfel nişte « forme simbolice » comparabile cu cele pe care le găsim în artele arhaice din Mesopotamia. Nu întâmplător au idiogramele sale gravitatea apăr sătoare şi impozantă a inscripţiilor cu caractere cuneiforme. Hieroglifa, idiograma este o expresie pur personală, dar, în acelaşi timp, leagă această expresie personală de marile curente ale naturii misterioase, indescifrabile.

Jdiogramelesînt, potrivit cuvintelor lui Grohmann, care le-a înţeles şi le-a explicat bine sensul, «ca- o erupţie a *alfabetului lumilor,* a limbajului originar comun popoarelor şi epocilor. Negîndim la gravurile de pe stîncile din Rodezia de Sud şi la semnele simbolice aşa cum au existat ele în toate civilizaţiile. Ce semnificaţie au ele la Baumeister,. pictorul însuşi n-ar putea s-o spună. Totuşi se pare. că există la el semne malefice şi; semne benefice. Ele plutesc pe fond ca nişte alge pe, apă, vin de undeva, împing sau creează vîrtejuri, sînt mesagerii unei lumi necunoscute. »

Baumeister însuşi a denumit *eidos,* ceea ce însemnează imagine, primele sale tablouri abstracte. Imagini nu ale unei realităţi percepute cu simţurile, se înţelege, nici ale unei construcţii raţionale ale inteligenţei, ci ale visului treaz, sau chiar ale spiritului pur creator care foloseşte forme incomplet cunoscute de el. Petele, liniile, împăstă- rile neaşteptate, se referă la o mitologie personală care nu este, poate, în fond decît supravieţuirea unei mitologii colective foarte vechi, ce reapare la el sub aceste forme extraordinare, dîndu- le uneori titluri care să le sugereze originea. în *Sidour*, din anul 1942, *Marduk* din 1943, *Shamash în dialog*, din 1944, recunoaştem zeii mesopotamieni care, în opera sa, reînvie cu o stranie vehemenţă o extraordinară putere de convingere. Operele recente, care marchează o predilecţie pentru alb şi negru, cele care datoresc unei magistrale tratări a materiei faptul că sînt nişte extraordinare evocări ale unor îndepărtate creaţii ale spaţiului şi ale timpului, confirmă intimitatea care există la acest pictor cu un întreg inconştient obscur şi viuj încît anumiţi critici au vrut să vadă aici nişte « vestigii ale memoriei omenirii». Fenomenul creaţiei rămîne, la Baumeister, foarte misterios. Grohmann a putut să-l definească drept o tentativă de a crea un limbaj simbolic personal, de a da la iveală anumite complexe de imagini care,

în mod general, nu se manifestă 277 şi pe care pictorul le relevă aici. Extraordinară revelaţie, oricum ar fi ea, şi de cel mai mare interes.

Baumeister face parte dintre artiştii^de astăzi care au dat imaginaţiei şi visului lor o *materializare* impresionantă. Toate mijloacele tehnice sînt bune pentru a accentua partea magică a artei sale; gratajele, granulaţiile, petele aruncate din pensulă, suprapunerile şi juxtapunerile de materii înzestrate cu o sugestie tactilă considerabilă adaugă picturilor sale o solemnitate stranie, o maiestate barbară. *Peisajele* sale *metafizice* sînt străbătute de semne rapide şi plutitoare care traduc primii germeni ai vieţii, eforturile pe care le face materia pentru a ordona formele sale originale. S-a vorbit despre *arnibe* în legătură cu aceste forme vii, care se mişcă în dimensiuni necunoscute oamenilor din zilele noastre. El este uneori destul de aproape de Miro, care distribuie şi el în universul în care este demiurg creaturile sale ironice ce par să-şi rîdă de Geneză, în timp ce în alte momente fixează în monumentale compoziţii ideografice nişte «cifre» care par să conţină cheile cunoaşterii universului.

Lumea hieroglifică a lui Miro se deosebeşte totuşi în mai multe privinţe de cea a lui Baumeister, şi în primul rind prin aceea că hieroglifele pictorului german sînt simboluri, transpuse din lumea vie în abstract, în caligrafie, în timp ce acelea ale lui Miro ne fac să ne gîndim la gra- fismele sudamericane înzestrate cu o viaţă personală şi evoluînd într-un spaţiu pe care-l inventează ele însele. în acest sens Joan Miro apare ca un Suprarealist mai mult decît ca un Abstract.

De fapt este destul de dificil de clasat, cum este şi cazul lui Paul Klee. Nu putem să credem că anumite forme ale lui Klee sau Miro nu sînt creaturi vii, într-un plan pe care raţiunea şi simţurile noastre nu pot să-l

exploreze.
Dacă pare că există o anumită «gratuitate» la pictorul spaniol, lucrul se întîmplă pentru că simţul său de umor egalează imaginaţia sa vizionară şi, adesea, o hrăneşte. Unele dintre tablourile sale ne fac să ne gîndim la un Hieronymus 278
Bosch, care, în loc să combine hibrizi monstruoşi pentru a face infernul să se amuze, ar fi cheltuit o considerabilă virtuozitate ca să multiplice mici făpturi caraghioase, pentru propriul său amuzament, şi să le grupeze în acţiuni bizare, adăugîndu-le şi titluri caraghioase.
Acest aspect al talentului lui Miro nu trebuie să fie trecut cu vederea. Fantezia sa este nelimitată, dar nu trebuie uitat că pentru el, ca şi pentru Picasso, nici un joc nu este în întregime gratuit şi nici inocent. A-l vedea pe Miro ca pe un entomolog al unor numeroase specii de insecte încă necunoscute, înzestrate cu mici şiretlicuri agile, însemnează a ignora fondul însuşi al personalităţii sale: puterea de a da semnelor formate şi aranjate de el o eficacitate magică. Nu în zadar caligrafia sa posedă, în cele mai frumoase din operele sale, profunda frumuseţe, misterioasă şi supranaturală, a caracterelor chinezeşti, sau a inscripţiilor cabalistice. Dacă magia lui Hieronymus Bosch era *neagră*, cea a lui Miro este *albă*| poate că ea se amuză uneori cu trucuri de iluzionism, dar în esenţa ei merge mult mai departe decît ar putea s-o creadă cea mai mare parte dintre cei care-i privesc tablourile. De asemenea, hieroglifele sale sînt adesea sacramentale; ele poartă mărturia unui ordin spiritual pe care natura nu-l cunoaşte sau pe care ea nu-l exprimă decît în aluzii enigmatice, anevoie descifrabile. Şi la el apare acest limbaj cifrat de care vorbeau amintiţii Naturphilosophen şi pe care Romanticii aspirau să-l regăsească, ştiind bine că acela care va afla această cheie universală va deţine, în acelaşi timp, cunoaşterea universală a fiinţelor, a lucrurilor şi a elementelor. La el, ca şi la Baumeister sau Capogrossi, se

desluşeşte o înrudire cu arta preistoriei. Miro ar putea să fie moştenitorul acelor vînători ai Levantului spaniol care, în caverne sau la adăpostul stîncilor, fixau într-o caligrafie promptă şi de un extraordinar dinamism scene de luptă şi de dans, strîngerea mierii pe marginea falezei sau urmăritul antilopei. Stilul lui Miro se înrudeşte cu al lor, ca şi spiritul său spontan, vioiciunea sa de privire care surprinde şi abstractizează mişcarea. « Valorile se joacă cu focul, scrie Tristan Tzara. Cu totul lipsite de constrîngerile memoriei, ele ne propun să întreţinem cu libertatea plăsmuirilor relaţii de complicitate. Miro înaintează pe o frînghie întinsă şi orice pas greşit i-ar fi mortal. Totuşi bucuria pămîntului, sîngele cărnii noastre, este cea care scaldă un soare unanim oferit de inocenţa lui victorioasă. Miro a depăşit riscul şi, pe calea cuceririi, nu priveşte ceea ce lasă în urmă. » Creator de mituri, în aceeaşi măsură ca şi pictorii hieroglifici, el a dat naştere unei mitologii originale.

Mitologie originală şi cu totul personală, şi de o puternică seducţie, este şi cea care se manifestă în picturile lui Bissiere şi care se situează tocmai în acel punct în care obiectul real şi forma abstractă se contopesc. Dragostea profundă pentru natură, această natură din care imaginaţia şi memoria lui construiesc imagini în mişcare, într-o perpetuă transformare, îl împiedică pe Bissiere să excludă cu totul din compoziţiile sale amintirea vizibilă a lucrurilor, a copacului, a păsării. Aşa cum în caracterul scrierii chineze actuale se găsesc uneori siluete sau umbre, simplificate la extrem, ale pictogramelor originale, tot aşa în opera lui Bissiere trebuie să ne gîndim la o natură care ar fi elaborat ea însăşi, în hieroglife, propria-i mitologie, dar care nu ar fi vrut să împingă transmutaţia pînă la ultima sa concluzie.

Viaţa operează în două feluri: insuflînd o vitalitate aproape panică formelor non-

figurative ale lui Bissiere, şi lăsînd să se filtreze prin aceste forme non-figurative ceva asemănător ecoului unui cîntec de mierlă sau al unui foşnet de ramură, o aparenţă de pasăre, tinzînd spre propria sa sinteză (ca în primele perioade ale ceramicii arhaice susiene), un schelet de copac ajuns aproape să fie numai un semn pur. Nu se poate imagina nimic mai puţin intelectual decît această pictură.

Nu *anulind viaţa* reuşeşte Bissiere să atingă o armonie majoră, o înaltă şi gravă spiritualitate,

ci, tocmai dimpotrivă, ducînd pînă la eficacitatea sa cea mai deplină această cristalizare care face din figură o formă. El nu operează împotriva naturii, ci cu colaborarea deplină a naturii, în acelaşi fel, uneori, ca şi desenatorii de covoare persane care simbolizează o grădină « paradisiacă », o grădină ideală, grădina perfectă, poate, pentru cerinţele cele mai pretenţioase ale sensibilităţii şi ale intelectualului, într-o construcţie în care orice referinţă la natură este absentă.

Ca şi desenatorii de covoare persane, Bissiere ajunge la o *supranaturâ,* care este de domeniul muzicii tot atît ca şi al picturii, şi se exprimă într-un vocabular fabulos. Fabulos nu prin anecdote sau fabulaţii, pentru că orice relatare este eliminată din aceste tablouri, ci prin atmosfera feerică ce scaldă aceste magice acorduri de culori calde, moi, de o *grosime spaţială* care face sensibile valorile tactile. Dacă amintita caligrafie chineză este, în ea însăşi, pătrunsă de o poezie pe care fizionomia însăşi a caracterului o manifestă din plin, şi « caligrafia » la care ajunge uneori Bissiere, acest repertoriu de hieroglife agitate încă de vibraţia vieţii însăşi, înlocuieşte figurile naturale păstrînd impresia caldă şi generoasă care a fost, poate, şocul iniţial al creaţiei unui tablou.

Bissiere afirmă cu o neobişnuită elocvenţă

prezenţa naturii în compoziţia non-figurativă şi demonstrează în ce măsură faptul că ea nu este reprezentată material adaugă acestei naturi o calitate poetică pe care nimeni, poate, n-a arătat-o aşa de bine ca el. Nu întîmplător unele dintre tablourile sale capătă în mod voit aspect de covor: Bissiere întreţese visul cu realul, ca un om care ştie că în natură se află punctul de plecare al tuturor viselor ca şi a tuturor realităţilor. însăşi această rezervă, plină de reţinere, de pudoare, cu care el transpune în elanul liric al creaţiei sale ceea ce a fost mai întîi verificare, contemplare, adaugă artei sale o calitate de grandoare care nu 281 este exagerat s-o numim religioasă. Maiestatea
emoţiei găseşte ia Bissiere un limbaj plastic foarte simplu şi foarte rafinat totodată, care nu-şi împărtăşeşte toate secretele la prima privire, care trebuie cucerită şi meritată prin identificarea crescîndă de sine cu un univers a cărui strălucire se alimentează cu mai multe focuri interioare decît poate cunoaşte o privire superficială.

Se pare că influenţa Greciei antice şi intuiţia mitologiilor profunde l-au îndrumat pe Piaubert spre o folosire a simbolurilor abstracte, luînd în mod frecvent aspectul hieroglifelor. Vehemenţa temperamentului său a găsit un fel de echilibru sacru în această întoarcere la formele şi la forţele originale care favorizează, trebuie s-o spunem, Arta Abstractă. Cînd artistul se interoghează pe sine în loc de a interoga natura vizibilă, este obligat să întîlnească în domeniul invizibilului arhetipuri formale pe de o parte, iar pe de alta semne iniţiatice, care sînt ca nişte jaloane, ca nişte puncte de reper, aşezate de la om pînă la zei. Arta lui Piaubert, cu coloritul său sobru şi totodată bogat, şi cu predilecţia sa pentru structurile revelatoare de stări profunde de conştiinţă, se concentrează, în expresia cea mai puternică şi cea mai originală, în sinteze care ne

amintesc de idolii Cycladelor, de filozofii presocratici, de exploratorii infinitului care descoperă în urma expediţiilor lor în adîncuri feţele sensibile ale necunoscutului.
Evoluţia lui Tal Coat de la peisaj şi natura moartă figurativă pînă la ultima expresie spirituală a abstracţionismului rezumă în mod exact căile parcurse de artă şi de gîndire atunci cînd ele vor să dezvăluie, dincolo de aparenţe, esenţele şi, pare-se, tocmai esenţele care sînt cele mai puţin susceptibile de a fi captate şi reprezentate plastic. Nu se înţelege în întregime opera actuală a acestui pictor în care formele tind să dispară pentru a face loc unei armonii a tăcerii, unei traduceri mistice a acestei « muzici care a tăcut» a « solitudinii sonore » de care vorbeşte San Juan de la Cruz. Ştergerea progresivă a volumelor, reducerea melodiei însăşi la cîteva acorduri foarte 282

simple şi foarte puternice, care trezesc numaidecît *consonanţa* sufletului uman şi a sufletului universal, dispariţia oricărui motiv recognoscibil, toate acestea ne fac să ne gîndim la o profundă ■ operaţie ascetică, la o succesiune de renunţări, de restituiri, în vederea unui scop misterios pe care Tal Coat nu poate să-l explice şi care trebuie să fie descoperirea «cifrului» pentru sistemul lumii.

în picturile sale figurative, Tal Coat căuta o sinteză în acelaşi timp plastică şi raţională, tot în spiritul Cubismului, dar mult mai puţin sistematică, mai liberă, mai *organică*. El nu încerca să reducă peisajul sau natura moartă la principiile lor geometrice, ci să surprindă vibraţiile cromatice care sînt natura însăşi a formei. El se folosea de o materie foarte fluidă, foarte netedă, care trasa pe pînză, evitînd tot ceea ce putea să îngrădească şi să înăsprească forma, trecerea acestor vibraţii.

Breton, ca şi Tanguy, Tal Coat posedă darul comunicării misterioase cu lucrurile, intuiţia supranaturalului şi o posibilitate de intimitate

biologică cu elementele. Contactele sale cu natura mai ţineau încă de senzaţie, aproape de impresia că el corijează printr-un studiu aprofundat structurile elementare ale naturii; nu numai în volumele exterioare ale peisajului sau ale obiectelor, care erau subiectul tabloului, ci în lucrurile înseşi. Zgîrieturile rocilor, venele din trunchiul copacilor, pe care le-a reprodus cu minuţie în nenumărate desene, l-au informat despre felul cum natura înseamnă cu pecetea sa tot ceea ce trăieşte şi relevă unitatea primordială în manifestările ei cele mai variate.

Ducînd mai departe mutarea celor două elemente ale naturii, structura originară gravată în vegetal şi în mineral, structură care s-ar putea spune că ar fi «semnătura Creatorului» şi vibraţia armonică a acestui mare organism viu care este pămîntul, Tal Coat s-a apropiat de această cunoaştere care nu este dialectică, ci mistică. Intuiţia 283 lucrurilor ascunse, dragostea vieţii multiforme şi misterioase,. presentimentul că înapoia formelor, *în* forme, se contemplă chipul însuşi al spiritului, au dirijat evoluţia artei sale în direcţia unei concentrări religioase din ce în ce mai intense, a unei atenţii tot mai vigilente îndreptate spre revelaţia care ar putea s-o aibă despre secretele naturii.

Cei care nu au cunoscut şi urmărit această evoluţie nu desluşesc importanţa pînzelor recente ale lui Tal Coat. Diversele perioade ale creaţiei sale artistice nu comportă nici o întrerupere; ele se desprind organic unele din altele, cu rigoarea unei fatalităţi care hotăra etapele şi însemna ocolurile drumului. Contemplarea naturii rămîne la baza acestei arte. Nimic mai puţin intelectual decît tehnica şi estetica acestui pictor care suferă, pînă la opresiune, prezenţa şi apăsarea unei naturi exigente, cotropitoare, tiranice. Singurătatea din pădurile provensale, contactul neîntrerupt cu un sol frămîntat încă din plin de furii panice, i-au inspirat această veneraţie puţin temătoare, precum şi această dragoste pentru natură,

această convingere că numai ea ar putea să-l înveţe, tot ceea ce vrea să ştie.
O asemenea comuniune cu un peisaj magnific, dar de o violenţă dură, a trezit în el sufletul primordial care, înaintea erei raţiunii, asculta instinctiv şi, fără efort sau opunere, mesajul naturii. în el s-a produs acelaşi proces pe care-l vedem operînd în pictura peisajului chinez din epoca Song. Prin contemplarea munţilor, a cascadelor, a pădurilor, artistul surprinde dincolo de accidentalul cutărei privelişti, cutărui « motiv », formele esenţiale, şi aceste forme îi arătau pentru ce realităţi supranaturale sînt ele veşminte vizibile, expresie ce se poate capta prin simţuri. Principiul spiritual aflat în natură lasă atunci să se ghicească maiestatea şi splendoarea sa în spatele aspectelor individuale ale materiei: copacul, stînca, ţărmul. Caducitatea însăşi a tot ce vieţuieşte, noul care se risipeşte, ţipătul de pasăre care se pierde în spaţiu, cascada care se împrăştie pe stînci,

> îndeamnă omul să caute, dincolo de ceea ce este trecător, imuabilul şi eternul; adică spiritul, şi forma lui însuşi, « semnătura » pe care a pus-o pe toate lucrurile din natură.

Această căutare spirituală este raţiunea de a fi şi linia conducătoare a lui Tal Coat. Picturile sale au devenit din ce în ce mai enigmatice, pe măsură ce el înainta în această cunoaştere materială şi spirituală totodată. Formele s-au restrîns la cîteva pete de culoare, sobre, stinse, reduse, printr-un soi de meditaţie, la cîteva trăsături care sînt *liniile de forţă* ale energiilor în mişcare din natură. Artistul a ajuns aştfel la o artă de contemplaţie, de reculegere, care nu este inteligibilă decît numai pentru cei care-i pot pătrunde mesajul spiritual. Dar necesitatea de a exprima plastic stările mistice îl obligă pe artist la tatonări, la aproximări – şi ce limbaj ar putea vreodată să traducă inexprimabilul, inefabilul? Mai rămîne în pînzele sale recente ceva tulbure, înfiorarea care-l cuprinde pe om cînd pune piciorul pe teritoriul realităţilor interzise şi poate chiar necomunicabile. Peisajele pe care le pictează în prezent şi care nu

mai păstrează decît vagi şi subtile referinţe la peisajul obiectiv, concret, sînt *peisaje sufleteşti*, proiectări plastice ale stărilor spirituale pentru care limbajul uman, poate, nu are vocabular. Investigaţiile lui Tal Coat corespund, într-un anume fel, celor ale lui Malevici, cu diferenţa că el vrea să încorporeze în tablou o realitate naturală mai mare, mai vastă, dar transfigurată. Traducerea unei vieţi mai pline, mai complete, mai intense decît cea pe care pictura aspiră s-o traducă în mod obişnuit este marea ambiţie, conştientă sau nu, a acestui artist. Este vorba la el despre integrarea vidului în plin, prin alburi care nu sînt gol sau absenţă, ci dimpotrivă, prezenţă şi plenitudine. Refuzînd contururile care limitează şi opresc expansiunea, formele sînt într-o perpetuă osmoză, în constante metamorfoze. Nu mai există deosebire între eu şi 285 non-eu, între fiinţă şi nefiinţă; ca în filozofiile orientale, aceste deosebiri apar, în opera lui Tal Goat, arbitrare şi inoperante. Chiar absurde.

Nu este drept să taxăm de ermetică o artă care, străină de toate disciplinele raţionale, este senzaţie pură, emoţie pură şi care, prin însăşi această puritate, descoperă secretul. într-o anumită perioadă, peisajele sufleteşti ale lui Tal Coat păreau să dirijeze printr-un *entrelacs* de stînci şi de copaci privirea şi gîndirea spre o mică grotă, scop şi recompensă a contemplaţiei noastre: grotă in care natura îşi adună misterele, săvîrşeşte operaţiunile sale majore, în tăcerea infinitului, în pînzele cele mai recente, *peisajul* se deschide şi mai mult într-un spaţiu nelimitat, ca şi cum, după ce a traversat această grotă, artistul mersese şi mai departe şi contempla ceea ce exista dincolo. Fără însă a pierde contactul cu ceea ce este dincoace. Şi pentru că Tal Coat este în acelaşi timp un mare pictor al naturii supravizibile, un interpret pe deplin conştient şi savant al vizibilului şi un mistic al spiritului

animînd în permanenţă materia, operele sale au o extraordinară rezonanţă, o stranie şi captivantă frumuseţe.

Ceea ce am spus despre locul important pe care-l ocupă geometria şi matematica în estetica abstractă nu trebuie să ne facă să neglijăm elementul considerabil de *impresionism* care intră şi el în această estetică şi care, fie independent de vreun aliaj, fie combinat cu preocupări geometrice, guvernează un mare număr de opere contemporane şi le inspiră în mod direct.
În Impresionismul propriu-zis, aşa cum se prezintă el, cu caracterul său de *şcoală*, în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, se afirma o tendinţă non-figurativă care nu devenise încă pe deplin conştientă de sine, dar care este uşor de recunoscut, în *Catedralele* lui Monet, de exemplu. Figurii limitate în timp şi în spaţiu, închisă în centrul unor contururi riguroase şi rigide, impenetrabile, nemodificabile, Impresionismul îi opune un obiect a cărui formă depinde în mod esenţial

> în acelaşi timp de condiţiile atmosferice, de ora, anotimpul, umiditatea, norul... şi de sensibilitatea artistului, care, În armonie cu caracterul neobişnuit şi trecător al « momentului», exprimă tot ce există *unic*, incomparabil în acest moment. Obiectul nu mai există deci ca atare, ci numai ca suport al variaţiilor pe care le vor aduce jocul luminii, ale vîntului şi ale clipei. „ Impresionismul ar fi putut să ajungă la un fel de abstractizare pură şi aproape că a şi ajuns în prelungirea sa extremă care este opera lui Pierre Bonnard, şi mai ales în picturile sale ultime în care, frecvent, formele nu mai sînt nişte « figuri» uşor de recunoscut, ci o vibraţie de culori, o palpitare de atomi luminoşi, care par într-o perpetuă mişcare. Unele tablouri ale lui

Bonnard abia pot fi numite figurative, atît de evident este că figura dispare, se dizolvă, înlocuită de un fel de orchestrare cromatică rele- vînd mai mult, poate, estetica muzicală decît pictura propriu-zisă. Renoir, de asemenea, ajungea în unele dintre peisajele sale la o asemenea dematerializare care are, ca primă consecinţă, dispariţia figurii *închise* şi căreia-i substituie o formă *deschisă*, loc al unei neîntrerupte osmoze între lumea exterioară şi lumea interioară.

Această artă aproape non-figurativă, de o extremă subiectivitate, către care tindea prin teoriile şi aplicaţiile sale, un Impresionism constant în căutările sale, în urmărirea absolutului său, a fost deviată de la cursul ei firesc prin maniera în care Impresionismul s-a ramificat în direcţiile date de Signac, de Seurat şi de Cézanne. Signac şi şcoala sa, elaborînd o teorie a culorilor care se baza pe lucrările lui Cross şi pe experienţele lui Chevreul, lega subiectivitatea impresionistă cu un fel de cod cromatic, cu o tehnică divizi- onistă sistematică, care, în adîncul ei, nu era cu totul străină de o anumită orientare abstractă, dar care, dimpotrivă, înţelegea să reconstituie figura a cărei integritate fusese pusă în pericol 287 de către Impresionismul pur.

Paul Signac prezintă acest neoimpresionism, cum 11 -numeşte el, ca pe « expansiunea logică a impresionismului »[1]; Nu voi discuta aici tehnica neo- impresionistă, «tuşa divizată» şi «poantilismul»: ceea ce contează exclusiv în ceea ce priveşte subiectul cărţii noastre este această voinţă de ordine pe care neoimpresionişţii pretindeau s-o instaureze în « dezordinea» impresionistă.. Ei voiau, de fapt, să raţionalizeze divizionismul aplicat din instinct de un Monet sau de un Sisley şi să substituie autonomiei sensibilităţii lor, a subiectivităţii lor, o ştiinţă exactă a tuşei şi a culorii, care să nu comporte nici un fel de fantezie şi să aspire la «puritatea

1 ***Paul Signac, D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme, Paris, 1939.***

integrală » şi la « armonia completă »„ Organizare a figurii, deci, în virtutea unor precepte severe şi invariabile şi nu efuziune în non-figurativ: neoimpresionişti sînt, în felul lor, nişte constructori. Este uşor de recunoscut această construcţie în peisajele lui Signac, care sînt abstracte – în sensul pe care limbajul popular îl dă uneori drept sinonim cu *teoretic* – şi mai ales în compoziţiile lui Seurat, pictate după tehnica divizio- nistă a postimpresionismului, dar construite într- un spirit foarte apropiat de cel al marilor maeştri din Quattrocento-ul italian.

Opera lui Seurat prezintă această ambiguitate de a proveni din impresionism prin tehnica sa şi de a i se opune acestuia prin voinţa sa de a edifica o structură clasică, geometrică, bazată pe valorile eterne, imuabile, esenţiale. O mare compoziţie a lui Seurat, cum este *Le Chahut*, se poate reduce la o severă arhitectură abstractă pe care se aplică forme vii, dar care trăiesc o viaţă atît de cristalină încît nu ne lasă niciodată să uităm formele geometrice pe care le îmbracă. Spiritul de abstractizare este deci ceea ce apare ca esenţial în opera acestui pictor, în compoziţiile sale cel puţin, căci desenele, dimpotrivă, participă

la ceea ce poate impresionismul să inventeze mai subtil, mai « subiectiv ».

Cu Cézanne, provenit în parte din Impresionism, spiritul constructiv, aproape abstract în concepţia sa despre formă, înalţă mari arhitecturi de volume, care sînt în acelaşi timp geometrii pure şi figuri vii. La rîndul său, el se întîlneşte pe acest drum şi cu un Piero della Francesca, cu care prezintă afinităţi surprinzătoare.

Este simptomatic să constatăm că aceşti maeştri, formaţi în impresionism, l-au părăsit printr-un fel de consimţămînt faţă de tentaţia abstracţionistă şi nu faţă de abstracţionismul în sensul impresionist, cum se anunţa acest lucru la Monet şi cum îi era hărăzit lui Bonnard să-i întrevadă desăvîr- şirea. Ne este

îngăduit să gîndim, de altfel, după interesul pe care-l purta acest pictor lucrărilor tinerilor « abstracţi» contemporani, că el însuşi s-ar fi orientat, poate, spre asemenea cercetări, în «linia» sa, bineînţeles, şi în direcţia pe care ultimele sale tablouri ne-a lăsat s-o presimţim. Este interesant, pe de altă parte, să recunoaştem la unii dintre tinerii pictori abstracţi afinităţi cu Bonnard, pe care ei nu le ascund cîtuşi de puţin. El nu i-a influenţat, în sensul literal al cuvîntului, dar se constată că ei posedă în comun cu el aceeaşi calitate de sensibilitate care pune, la baza creaţiei, o emoţie născută din contactul cu natura. Faptul că natura care a fost originea acestei emoţii nu se mai găseşte în opera terminată este lipsit de importanţă. Aceşti pictori nu pictează peisajul, ci senzaţia pe care a trezit-o în ei contemplarea acestui peisaj; ei sînt abstracţi prin felul lor de a ordona senzaţia, de a-i înlătura fluturarea precară, fugitivă pe care o sugera cu atîta plăcere Monet şi pe care, doresc, dimpotrivă, s-o includă într-o formă stabilă.

Se poate spune cu drept cuvînt, în acest sens, că ei participă în acelaşi timp la impresionism şi la abstracţionism, pentru că primul a dat şocul iniţial (Kandinsky însuşi a mărturisit că avusese o « revelaţie », privind o *Moară* de-a lui Monet), 289 iar al doilea a fixat într-o formă stabilă, palpitînd

încă puternic de zvîcnirile de inimă ale organicului, această figură în perpetuu proces de descompunere şi pe cale de a se distruge, pe care o întîlnim la Monet. Într-un cuvînt, este vorba de o colaborare între două estetici care numai în aparenţă trec drept antagoniste, dar care se acordă admirabil în opera unui Manessier, a unui Bazaine, a unui Le Moal, sau a unui Singier. Aş adăuga că această reconciliere a impresionismului cu abstracţionismul, care se poate recunoaşte astăzi mai ales la tinerii pictori francezi, apare ca o constantă extrem de semnificativă a artei franceze şi că ea se răgăseşte în multe momente din dezvoltarea ei. Este o constantă de rasă, parese, aşa cum abstractizarea geometrică pură apare ca proprie olandezilor, şi un anume romantism *al* abstracţionismului şi *în* abstracţionism stă la inima germanilor, cum ar fi un Hoff- mann, un Hartung şi chiar un Klee.

A spune că acest clasicism francez, temperat de raţiune şi de sensibilitate, făcut din emoţie şi meditaţie, defineşte opera lui Bazaine, însemnează, cred eu, a-l introduce pe artist într-o familie de artişti care prezintă toate caracteristicile de noutate şi de tradiţie, care, în toate epocile evoluţiei sale, au desemnat individualitatea picturii franceze. Bazaine a făcut, printre alte remarci deosebit de interesante, în acelaşi timp asupra esteticii sale şi asupra aceleia a pictorilor moderni şi vechi, şi pe aceasta: « Obiectul trebuie să dispară ca obiect pentru a se justifica ca formă »*. Sînt cuvinte tulburătoare care se potrivesc tuturor marilor clasici francezi, Delacroix, Poussin sau chiar Chardin. Reluînd această frază, atît de încărcată de semnificaţie, dl. Henri Maldiney o comentează adăugind că «justificarea formelor este dată de faptul că realitatea lor este o deplină corespondenţă şi că tabloul este locul unde aceste corespondenţe, fiind fiecare gratuită în parte, ţes în ansamblu o necesitate. Este necesitatea unui ritm unic din care existenţa reală înlătură

[1] ***Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1948.**

ţoale posibilităţile care-i puteau sluji pînă atunci de sinonim.» Şi comentatorului să folosească această formulă deosebită: « Trebuie ca un tablou să distrugă în calea lui pe toate cele ce ar fi putut să fie: asta însemnează moartea pretendenţilor[1]. Jean Bazaine a definit, în cartea amintită mai sus, această ciudată calitate a sensibilităţii, ascuţită prin sensibilitatea impresionistă ca şi prin noua viziune, prin noua manieră de a verifica universul, pe care o datorăm, incontestabil, lui Pissaro, lui Sisley, lui Monet: «Adevărata sensibilitate, scrie el, începe cînd pictorul descoperă că agitaţia copacului şi suprafaţa apei sînt înrudite, că sînt gemene pietrele şi propria lui faţă şi că lumea contractîndu-se astfel puţin cîte puţin el vede ridicîndu-se, sub această ploaie de aparenţe, marile semne esenţiale care sînt în acelaşi timp adevărul său şi cel al universului. De mai bine de o jumătate de secol asistăm la eforturile picturii franceze de a da, de fiecare dată, o nouă formă încarnării sale, pentru a realiza această penetraţie, această mare structură comună, această asemănare profundă a omului cu lumea, fără de care nu există formă vie. » Dar cum poate să înalţe pictorul în acord cu lumea exterioară şi cu ceea ce are el mai profund în sine, această « mare structură comună » care este aspiraţia oricărei arte, figurative sau non-figurative ? [2] Într-o comuniune puternică cu lucrurile, cu elementele, chiar acea comuniune care-l făcea pe Monet să *devină* catedrala

---

1 ***Derrière le Miroir*, Paris, octombrie-noiembrie, 1946.**

2 **Bazaine a definit în cartea amintită propria sa concepţie cu privire la arta abstractă în termeni lipsiţi de echivoc şi remarcabili. Mă bucură de asemenea să* găsesc în aceste pagini finețea şi profunzimea unui «moralist» de cea mai bună tradiţie franceză. Asupra artei abstracte, Bazaine aduce o clarificare excelentă şi prețioasă mai ales sub pana unui pictor: « Abstractă este orice artă, altfel nu există. Ea este abstractă în măsura în care nu reprezintă niciodată o bucată de natură, ci o contracţie a realului în întregime.» Şi mai departe: «Arta nu s-a asemănat niciodată cu nimic din natură, decît cu omul şi cu ceea ce este mai puțin figurativ în om: reflexe psihice, impulsuri, dorinţe, senzaţii, concepţia lumii ».**

sau moara pe care o picta, şi chiar pe Chardin, sau pe Cézanne, să devină fructul din compotieră.
« Noi am devenit mai mult impresionabili decît sensibili, spune pe bună dreptate Bazaine: nervoşi, vulnerabili la şocul cel mai mic, dar nu destul de pierduţi în enorma prezenţă a lucrurilor. Pictorul trebuie să uite uneori acest ochi specializat şi declicul său, ochiul acesta foarte lucid, foarte intelectualizat, capcană pentru arbori şi chipuri, pentru a-şi aminti că vede mai departe, cu întreg corpul său. El trebuie să regăsească în ceea ce este formulat misterul şi puterea de vrajă a ceea ce nu este formulat. »
Marele cuvînt s-a spus: impresionismul ridicat pînă la înălţimea unei arte religioase, pătruns de sentimentul sacru, natura concepută ca sfîntă şi locuită de zei: zei nu vizibili, care nu sînt nici nimfele bătrînului Corot, nici satirii ţopăind ai lui K. X. Roussel, ci zeii telurici, invizibili şi omniprezenţi, nu percepuţi, ci verificaţi. Să remarcăm diferenţa considerabilă care separă abstracţiunea geometrică a olandezilor, a lui Mondrian şi a lui Van Doesburg, care, pornind de la un obiect natural, ajung la o pură intelectualizare geometrică a formei, de abstracţiunea «impresionistă» a lui Bazaine şi a mai multor pictori aproape din aceeaşi generaţie, Singier, Manessier, Le Moal, Estéve (în parte, şi o să vedem mai departe de ce) care, toţi, pornesc de la o senzaţie naturală, de la o percepţie, dacă vreţi, şi construiesc, în forme abstracte, expresia plastică a acestei senzaţii, a acestei emoţii, fără să încerce a stiliza sau a schematiza obiectul însuşi. E un lucru foarte important şi de aceea trebuie lămurită o dată pentru totdeauna semnificaţia titlurilor date tablourilor.
Tablourile abstracte ar putea să nu poarte titluri, de vreme ce ele nu reprezintă nimic

(decît pe ele însele). Atunci cînd au unul, îl au de obicei pentru a uşura găsirea cutărei sau cutărei pînze în opera unui artist, un soi de semn agăţat de tablou, dar care nu-l rezumă şi nici nu-l explică; e ceva mai degrabă ca un număr într-un catalog, *opus* **292**

atila, al muzicienilor, un fel de sugestie plastică în plus, în cuvinte. în anumite cazuri, în sfîrşit, titlurile ne interesează în măsura în care sînt un eboş verbal al operei, indicaţia a ceea ce încerca artistul atunci cînd l-a pictat. în sfîrşit, o *semna- lizare*, un punct de reper în ce direcţie trebuie să se orienteze impresia privitorului.

Este de altfel important să spunem că o operă non-figurativă lasă mult mai multă iniţiativă privitorului decît o operă figurativă, că ea îi permite să vadă în tablou ceea ce vrea; dar aceasta nu înseamnă că acest tablou este altceva decît ceea ce a vrut să facă şi a făcut artistul, şi că, pentru a-l înţelege în întregime, fără greşeală, se cuvine să fii pe *aceeaşi lungime de undă* cu pictorul, să reconstitui în tine emoţia pe care o încerca artistul cînd picta. Trebuie deci să ţinem seama de titlu, fără să ne aservim astfel imaginaţia, şi să ne servim de el ca de un punct de pornire în descifrare, în sensul muzical al cuvîntului, ca o temă, prin care inteligenţa uşurează înţelegerea simfoniei colorate.

Titlurile, mai ales în cazurile pictorilor despre care vorbim, sînt foarte caracteristice prin aceea că ele conduc privitorul la sursa naturală a operei de artă, invitîndu-l să se apropie şi el de natură şi să încerce acolo aceleaşi emoţii ca şi cele care s-au transformat în această formulare plastică. Este evident că Bazaine atunci cînd ne vorbeşte de exemplu despre *copac* şi *scufundător*, n-o face cîtuşi de puţin pentru a ne îndemna să căutăm în interpretarea formelor, aşa cum ni le prezintă tabloul, un om şi un copac, ca figuri. Astfel, lectura unui tablou abstract n-ar mai avea alt sens decît cel pe care-l are pentru copii analiza acelor

desene populare unde se spune: «căutaţi vînătorul». Titlul unui tablou abstract nu este nici necesar, nici superfluu; socotesc că atunci cînd artistul l-a dat operei sale l-a dat pentru că era necesar şi că atunci cînd s-a mulţumit să noteze *compoziţie* cutare număr sau cutare dată, era fără îndoială pentru că dorea ca o anumită latitu- 293
dine să fie lăsată imaginaţiei privitorului şi că,
din partea sa refuza tot ceea ce era limitat şi
limitativ in cuvinte.

Titlul este oare, în toate împrejurările, revelaţia unei intenţii figurative? Nu cred, şi cel mai bun exemplu care s-o confirme este seria de meserii pe care le-a pictat Estéve. Personalitatea acestui pictor este extrem de complexă; el a trecut prin Suprarealism, la începuturile sale a suferit o anumită influenţă a Cubismului, şi aparţine, datorită multor laturi ale esteticii şi ale sensibilităţii sale, acelor pictori care provin, printr-o parte a emoţiei lor şi a participării lor, din Impresionism. l-a cunoscut şi pe Fovişti şi paleta lor. Ceea ce domină la el, mai ales, este tot acea armonie intimă între raţiune şi inspiraţie, caracteristică, aşa cum am spus, pentru tradiţia franceză. Suita de « Meserii» care este, după părerea mea, unul din elementele cele mai reprezentative ale esteticii lui Estéve, decurge dintr-o sensibilitate impresionistă, comandată şi dirijată de o puternică voinţă de ordine; o arhitectură în acelaşi timp logică şi plastică a senzaţiei, ceea ce este un lucru foarte frumos şi foarte interesant. Este, dacă vreţi, o operaţiune direct opusă celei cubiste, care reduce figura negustorului de saboţi, bunăoară, la o structură geometrică de planuri, ce ar fi osatura intelectuală a formei vizibile. La Estéve, dimpotrivă, tabloul porneşte de la senzaţie, de la verificarea prin simţuri a tot ceea ce înconjoară această figură ca atmosferă – cîmpul pentru secerător, cuptorul pentru brutar etc.—şi

reuneşte într-o puternică şi impetuoasă unitate personajul şi ambianţa sa, totodată, aşa cum pictorul primeşte impresia lor şi cum, din punct de vedere plastic, voinţa constructivă, ordonatoare reglementează această impresie şi o fixează. Există, de altfel, ceva din Poussin la Estéve, cu avantajul, totuşi, pentru cel din urmă, oă nu este subordonat figurii originale şi că îi substituie o cu totul altă figură creată de el, care înglobează în amestecul său de volum şi de culori totalitatea unei părţi din univers, a unei bucăţi din natură, în care privitorul nu trebuie să separe personajul de tot ceea ce îl înconjoară. 294

Lucrul nu arc nimic comun, este necesar s-o spunem, cu cercetările Futurismului: acestea erau prea sistematice pentru a putea produce o artă durabilă şi vitală, aşa că de cele mai multe ori ele s-au oprit la stadiul teoretic şi experimental. La Estéve, este vorba de o experienţă de altă calitate; vreau să spun de o experienţă care încorporează întreaga personalitate a artistului şi a omului, făcută şi ea dintr-o profundă amiciţie cu lucrurile şi cu fiinţele, dintr-o comuniune, în înţelesul profund al cuvîntului, în care forma devine mişcare, gest, acţiune, durată şi, în acelaşi timp, expresia corporală, concepţia metafizică a lumii, contact uman, intuiţie cosmică, între proiectarea mentală a imaginii şi mişcările senzaţiilor în tablourile lui Estéve se organizează o mare sinteză plastică, de o excepţională intensitate. Această organizare nu este raţională decît în măsura în care construcţia formelor şi a culorilor îşi impune propria sa logică, propria sa « raţiune »; ea este infinit mai sensibilă decît intelectuală, spiritul nefăcînd aci decît să pună în ordine amintirile senzaţiei, reducîndu-le la cîteva mari scheme directoare. Sub aparenţa uneori geometrică, pictura lui Estéve este esenţialmente vie, provenită din viaţă şi întoreîndu-se la viaţă, nu printr-un efort de voinţă, ci printr-o dispoziţie spontană a temperamentului şi a caracterului

artistului. Natura nu este absentă dintr-un tablou al lui Estéve, după cum nu lipseşte nici dintr-un tablou al lui Bazaine; dimpotrivă natura este aceea care-i insuflă forţa ei, elanul, vigoarea şi soliditatea ei. Şi faptul ar trebui să ne determine să repunem în discuţie noţiunea însăşi de « natură », aşa cum a fost ea înţeleasă şi exprimată în arta occidentală. Nu este suficient să examinăm în ce manieră şi de ce, in diferite epoci, pictorii au văzut natura în diferite feluri: cum, în schimb, viziunea pictorului şi creaţia picturală au trezit, printr-un şoc invers în sensibilitatea privitorului, o nouă formă de *receptare* a naturii. *Istoria viziunii în artele plastice*, care ne-ar oferi atîtea cunoştinţe neobişnuite, 296 aşteaptă încă să fie scrisă şi cred că ultimul

capitol al acestei istorii, şi unul dintre cele mai instructive, care ar da poate tuturor celorlalte semnificaţia lor completă şi definitivă, ar fi cel care ar trata despre viziunea naturii în arta abstractă.

Trebuie aşadar să ne debarasăm o dată pentru totdeauna de prejudecata care-şi imaginează o opoziţie ireductibilă, o antinomie radicală, între natură şi abstracţionism. Această opoziţie este adevărată, la anumiţi pictori, dar la alţii, dimpotrivă, substratul natural al tabloului este atît de important încît nu se poate înţelege tabloul însuşi dacă nu se înţelege în ce fel se mai referă el la natură, la natură-senzaţie, la natură-formă originală, şi nu la cutare porţiune a naturii accidentale care este izolată într-un peisaj sau într-o natură moartă.

Este interesant de remarcat, în această privinţă, că pictorul de astăzi prezintă reacţii diferite în faţa acestei prezenţe a naturii în operele lor, după estetica figurativă pe care o practicau înainte de a se fi consacrat abstracţionismului. Cei care au aparţinut Cubismului, sau care au străbătut o experienţă cubistă, se orientează de

preferinţă spre o concepţie geometrică şi bidimensională a formelor, în timp ce aceia care erau pictori de peisaje păstrau naturii o credinţă dovedită prin maniera în care ea continuă să inspire şi să impregneze sensibilitatea lor. în acelaşi fel, cei care au trăit experienţa expresionistă sau suprarealistă, aduc în abstracţionism acelaşi lirism romantic, nerealist prin esenţă, care călăzuise primele lor cercetări.

Felul cum forma naturală, peisajul sau omul trec într-o transcripţie non-figurativă, care nu înlătură natura, ci reţine din ea o schemă care, în chip ciudat, se poate recunoaşte, se regăseşte în pictura lui Esteve, şi este cea care-i comunică această căldură a pământului, această vivacitate a elementelor. Puterea emanată din tablou este la el mai mult a naturii decît a spiritului.

Nici o urmă de intelectualism, nici în construcţiile sale spaţiale, nici în paleta sa, limitată în 296 mod voit, la culorile primordiale, rele mai directe şi cele mai strălucitoare. Bineînţeles, Esteve nu datorează nimic Impresionismului, în privinţa esteticii, dar el îi datorează mult naturii însăşi, şi toată opera sa pare plămădită din substanţă elementară, din pământ greu, din forţa arborilor, din vobraţia frunzişului.

Această intuiţie cosmică o datorăm impresionismului venit să se adauge marilor achiziţii ale Clasicismului francez şi este veşnic de remarcat faptul că Impresioniştii de care s-a rîs atîta, la primele lor expoziţii, au intrat atît de repede totuşi şi în aşa măsură in tradiţia picturală franceză, încît ea ne-ar părea incompletă dacă n-ar întîlni, la un anumit punct al parcursului său, acest acord ingenios al raţiunii, al simţurilor şi al sentimentului exprimat cu alte mijloace decît cu cele folosite altădată de Claude Gellee, dar cu acelaşi spirit şi, mai ales, cu aceeaşi atitudine a individului fată de lumea vizibilă.

În această calitate de impresionism, care-i este propriu şi despre care cu greu se poate imagina

că este « gratuit» (este extrem de rar ca să fie vreodată ceva cu totul gratuit în orice fel de artă), se manifestă o expresie de sacralitate religioasă chiar, pe care omul o întîlneşte în natură, în contemplarea şi luarea de contact cu lumea exterioară. Cum scria pe bună dreptate Bazaine, « a refuza sistematic lumea exterioară înseamnă a te refuza pe tine însuţi». Şi continuă: «Acest sacru, care, în mod conştient ne obsedează, cum să-l regăsim, acum cînd omul trăieşte singur, retras în el, şi cînd tunica de foc a naturii nu mai este, la picioarele sale, decît un covor confortabil ? Ceea ce scrierea autonomă ne revelă din subconştientul nostru, pe planul plastic ar trebui să ne înspăimînte prin sărăcia sa, dacă ne gîndim că tot acest automatism eliberează bogăţiile inimii unui Baoule; ea ar trebui să ne înspăimînte dacă n-ar fi doar dovada izbitoare a izolării noastre şi a neputinţei noastre de a străpunge zidurile care ne despart de izvoarele vii. » Aceste izvoare vii, contactul permanent cu natura, şi nu repre-

zentarea naturii, care la atiţia pictori figurativi trădează, în definitiv, un divorţ radical cu natura, o neînţelegere a sufletului său profund, şi chiar a forţelor sale esenţiale, un contact în acelaşi timp senzorial şi afectiv, aşa cum putea să-l aibă Corot, inspiră tot la fel pe un Bazaine sau pe un Estéve, cît şi pe Le Moal, acest breton care asociază la atita luciditate şi calmă precizie o imaginaţie celtică şi o percepţie clocotitoare a lumii. O anumită înrudire cu Bonnard, în sensibilitatea vibrantă, este evidentă, dar la fel este şi voinţa de a depăşi Impresionismul, de a depăşi ceea ce n-ar putea să fie decît joc, de a fixa într-o arhitectură de mase colorate fluturarea impresionistă, de a închide forme în mod voit fugare în contururile stricte ale unei geometrii ductile dar ferme. Interioarele sale, porturile şi marinele sale sînt, în anii din urmă, străine de figurativ, cu toate că el vădeşte un fel de dorinţă de a confrunta, din

timp în timp, structura abstractă a figurii, în naturi moarte, mai ales, cu edificarea non-figurativă a unor arhitecturi inventate, ca pentru a reacţiona, pare-se, împotriva tentaţiei jocurilor de apă care-l înconjoară, împotriva ambivalenţelor formelor şi a reflexelor lor, a mişcărilor submarine de alge, de peşti şi de reflexe de obiecte terestre. Bogăţia inspiraţiei şi a tehnicii acestui pictor se afirmă în diferitele curente spre care se orientează opera sa. îl simţim solicitat aproape la fel de puternic de construcţia geometrică, de transpunerea muzicală a peisajului contemplat, de imaginaţia pură sau trezită de un soi de atracţie pe care o încearcă pentru civilizaţiile dispărute, ca şi pe alţi pictori din generaţia sa pentru arta oceaniană, şi este cazul să spunem, cu acest prilej, că Polinézia cu acele *tapas* ale sale, cu grafismele sale magice, cu plastica sa de o înaltă intelectualizare şi, pe deasupra, atît de violent impresionantă, a jucat pentru o generaţie de pictori abstracţi acelaşi rol pe care l-au jucat stampele chinezeşti pentru Impresionişti sau măştile negre pentru Cubişti sau Fovişti. Această alăturare, asupra căreia nu pot să mă opresc prea

mult aici, este extrem de revelatoare. Dar ceea ce domină la Le Moal este o profundă interiorizare, un sentiment de intimitate care apare ca un fir conducător al acestei arte, discrete, secrete, care devine uneori, cum s-a spus: « feerică printr-o excesivă simplitate, în accentul direct al sensibilităţii ; ireală uneori, dar cu interferenţe parcă ». Că aici există «un fel de mister», lucrul este evident şi, după părerea mea, este natura însăşi a misterului propriu picturii abstracte şi care, o dată definită, furnizează pentru înţelegerea acesteia una dintre cheile cele mai eficace.

Întîlnim, prin urmare, acest mister, aproape cu aceleaşi componente, în opera pictorului englez Edgar Hubert, ale cărui naturi moarte amintesc, în măreţia lor tăcută, de cele ale lui Le Moal. Le

întîlnim de asemenea şi la Gustave Singier, captiv de după gratiile care, foarte adesea, reţin în coliviile lor toate păsările visului gata să-şi ia zborul. Cum oare să nu fie misterioasă această lume de forme pe care pictorul o primeşte de la natură şi pe care o reconstituie dispunînd-o după legea lui individuală, după nevoia sa organică, proprie lui, în compartimentele unei structuri care nu are nimic arbitrar, sau aranjat geometric, şi reprezintă aici schema ordonatoare a tumultului creaţiei, într-un univers unde lucrurile mai clocotesc încă ? Dragostea pentru lucruri şi dorinţa de a respecta anatomia lor, precum şi libertatea ce o au de a dispune de ele însele se luptă la el cu aspiraţia spre un univers static şi stabil. Senzual şi sensibil, revîrsîndu-şi senzualitatea într-un cromatism generos, pictorul se îndepărtează de figură şi revine la ea, tentat de a se lăsa recucerit de plăcerea reprezentării cu tot ce comportă ea ca virtuozitate în interpretare şi caută cu aceeaşi ardoare cifra lucrurilor şi figura lor cea mai directă.

Bogăţia artei lui Singier, varietatea mijloacelor sale, forţa şi delicateţea emoţiei sale, frumuseţea pur picturală a meşteşugului său şi maniera magistrală în care pictura la el se cuprinde în emoţie, nu vor fi în întregime înţelese şi gustate decît de acela care, în faţa tabloului, pune în acţiune, în comportarea sa senzorială, afectivă şi intelectuală, toate mijloacele de recepţie, de integrare şi de asimilare, a operei de artă.

Un tablou de Singier cere tot atît, şi în acelaşi fel şi pentru aceleaşi motive, cît şi un peisaj chinezesc din epoca Song, acea *mişcare către*, acea mobilizare a fiinţei în întregime, trup şi suflet, a privitorului spre centrul cel mai interior al tabloului. Mişcare colectivă a simţurilor şi a sufletului, atît de înceată şi de răbdătoare cît e necesar ca să se îndeplinească acel soi de fuziune a contemplatorului în opera contemplată, ceea ce este, în definitiv, scopul contemplării,

această mişcare este pătrundere, asociere, confuzie pînă în momentul cînd omul a devenit ceea ce priveşte, oferindu-i partea cea mai bună, mai vie şi mai activă din sine însuşi.

Participarea privitorului este mult mai mare în arta aşa-zis non-figurativă decît în oricare altă formă de expresie plastică, dar ea stabileşte cînd se încheie o identificare a privitorului cu opera, prin faptul că anecdota, care este, de fapt, un obstacol, în calea liberei contemplări, nu mai există. Cînd studiem evoluţia artei lui Singier, constatăm că pe cît devine mai completă această atmosferă de intimitate în formă pură, în obiectul pur (şi de data aceasta tabloul este obiectul), pe atît identitatea devine mai deplină. Singier a şters progresiv din arta sa toate evidenţele facile; cu o extraordinară pudoare, cu o rezervă sentimentală plină de delicateţe şi de *retractabilitate*, el orientează privitorul spre un domeniu unde sesizăm în punctul său de contact cel mai viu întîlnirea a ceea ce aş numi senzaţie cu emoţia, şi în acest punct trebuie să se plaseze privitorul, la rîndul său, pentru a *intra* in tablou. Senzaţia şi emoţia sînt întotdeauna strins legate in opera lui Singier: sentimentul plastic încoronează unirea lor, iar stăpînirea unui cromatism de o rară perfecţiune conduce spre formă obiectul născut din aceste întîlniri. Pe măsură ce complexul senzaţie-emoţie-sentiment plastie- cro- matism devine mai sigur figura dispare în mod 300

progresiv; pentru că nu este necesară, pentru că ar fi superfluă, pentru că ar dăuna chiar, ca element străin introdus în acest complex, armoniei acestui acord. Atunci cînd comparăm operele actuale ale pictorului cu pînzele sale mai vechi remarcăm cu cîtă supunere la o fatalitate plastică se transformă figura şi se pătrunde de lente metamorfoze. Înţelegem mai, bine estetica prezentă a lui Singier cînd descoperim că ea este

rezultatul firesc şi necesar al evoluţiei sale: scop pe care pictorul nu-l putea atinge, fără îndoială, decît după ce avea să depăşească aceste etape. Cu sinceritatea şi cu luciditatea sa de mare artist *clasic*, cu alte cuvinte perfect şi profund conştient de căile şi de mijloacele sale, Singier a recunoscut că aceste «momente » ale unui drum îndreptat spre o maturitate mai profundă şi mai largă nu erau scopuri în sine, ci experienţe: erau *încercări:* termenul căpătînd aceeaşi valoare ca atunci cînd se vorbeşte de încercările la care eşti supus pentru o iniţiere. Singier s-a descoperit singur şi şi-a recunoscut esenţa, continuitatea, *unitatea*, în succesiunea acestor metamorfoze, în aceste treceri care n-au fost niciodată întrerupte şi au stabilit tranziţii aproape imperceptibile.

În timp ce se supunea la această maturizare aproape organică a unei opere la care şi inteligenţa participă dar din care este înlăturată, în schimb, orice urmă de *intelectualism*, Singier transforma şi sentimentul dramatic al vieţii care sălăşluia în primele sale tablouri, aş zice « prima sa manieră » dacă nu m-aş teme că acest termen ar fi rău înţeles şi ar duce la confuzii: *Veghea de noapte* şi *Păsărarul,* de exemplu, din 1939. Raporturile dintre artist şi natură se stabilesc, în această epocă, pe planul neliniştii şi al frămîntării. Forma şi coloritul vădesc predominanţa intuiţiei tragicului şi chiar un soi de confuzie născută din raporturile tulburi care nu sînt, de altfel, fără asemănare cu cele care-i inspiră pe suprarealişti. Sentimentul poetic, care a fost şi este întotdeauna foarte activ la Singier, prezenta riscul, în această epocă, de a se pierde într-o anumită «literatură», sau mai degrabă ar fi prezentat acest risc dacă vigoarea şi soliditatea sentimentului plasticului nu l-ar fi contrabalansat.

A fost salvator pentru Singier faptul că a trecut prin această perioadă, întrucit a înţeles mai bine ceea ce trebuia să părăsească şi să dea deoparte; ceea ce a fost dat deoparte în sine însuşi atunci cînt naşterea unei noi armonii, în lumină, în claritate, în ordine şi în echilibru acum nu i-a mai

îngăduit aceste elemente tulburi şi obscure. Dar o asemenea evoluţie este, repet, rezultatul unor lungi şi lente transformări interioare, în acelaşi timp în simţ plastic şi în sentiment: elementele plastice nu apar şi dispar; ele se modifică, îşi schimbă starea, la fel ca tot ce trăieşte, şi potrivit operaţiei simultane a unei înţelepciuni înnăscute, a unui simţ plastic foarte sigur şi foarte pur adică: pe care nici o influenţă n-a alterat-o şi n-a abătut-o de la ea însăşi. Arta abstractă a apărut astfel artiştilor şi unei părţi importante din cler, cum o mărturisesc «comenzile» primite de Manessier, de Bazaine şi de Zach, ca o concluzie a acestei interminabile discuţii asupra chipurilor sfinte, care este aproape de nedespărţit de orice fel de artă religioasă. De îndată ce arta, folosindu-se de mijloace materiale, înţelege să reprezinte ceea ce este imaterial, ceea ce nu are formă, ceea ce nu poate primi o formă cu scopul de a fi făcut inteligibil decît printr-o îndrăzneală extraordinară a gîndirii omeneşti, ea nu face decît să degradeze sacrul. Puternica tensiune a vieţii interioare, pe care o remarcăm în pictura abstractă şi care este condiţia cea mai necesară a intensităţii sale, a realităţii şi a eficacităţii sale, reuneşte ceea ce există în om mai intim, mai personal şi mai profund.

Simbolurile non-figurative sînt in întregime dominate, exorcizate şi încărcate cu o magie benefică în opera atît de stranie şi de emoţionantă a lui Julius Bissier, care aparţine primei generaţii de pictori non-figurativi germani. Evoluţia acestui artist care s-a făcut printr-o adîn- cire tăcută, din ce în ce mai intensă, din ce în ce mai reculeasă, este caracteristică în acelaşi timp şi tendinţelor generale ale Grupului Zen care reuneşte atîtea forţe vii ale Abstractismului. Arta sa, în întregime meditaţie, căutare, în forme în care simplificarea adună energiile cele mai puternice, este înrudită cu aceea a artiştilor Zen, dar nu din Germania contemporană, de data asta ci din Extremul-Orient şi care, în contact cu natura, descoperă sursele unei mistici, nu deta-

şată de lucruri, ci intim asociată cu ele, dar în esenţa lor, nu în aparenţa lor.
Esenţa aceasta ne-o transmite Julius Bissier mai ales în laviurile sale, concepute după principiile caligrafiei asiatice. Trăsăturile pensulei, tuşa mai mult sau mai puţin întinsă, apar ca elementele unui fel de comuniune cu terestrul şi în acelaşi timp cu divinul. Opera nu se oferă numaidecît la prima cercetare. O contemplare lentă permite accesul în adîncimea unui labirint spiritual, a cărei formă vizibilă este cheia. Şi aşa cum, după spusa anumitor aheologici, desenele labirintului care figurau pe monedele cretane antice erau planurile labirintului din Cnosos, rezervate mai mult anumitor «iniţiaţi», picturile lui Bissier, în suprema lor economie de forme plastice şi de mijloace picturale, deschid, literalmente, porţile unei alte lumi. Ele posedă, în acest sens, aceleaşi puteri ca picturile chinezeşti şi japoneze ale sectei Zen, care aspirau la comuniunea mistică, printr-o purificare, mereu mai mare, a inteligenţei şi a simţurilor. Tumultul pasiunilor este supus unei asceze atît de violente, atît de exigenţe, încît spiritualul, eliberat de orice zgură, îşi întoarce paşii spre Regatul Lucrurilor Prime, în interiorizarea tot mai completă a căutărilor sale plastice, Julius Bissier a găsit calea regală a tăcerii şi a contemplării. Pentru aceasta însă el nu a eliminat umanul. Opera sa păstrează o temelie dramatică, extrem de patetică şi pe care privitorul o resimte, uneori, pînă la spaimă. în el luptă tendinţele tragice ale eternului suflet
german şi tentaţia Ta o, de o înţelepciune asiatică, făcută dixitr-o purificare a gîndirii dirijate spre singura realitate a universului, Esenţele Originare. în picturile lui Bissier ni se pare că întrevedem adesea esenţa printr-un echilibru al formelor, încă agonice, dar îndreptate totuşi spre secretele «scrierii magice». Dintre toţi pictorii contemporani, Julius Bissier este unul din cei spre care emoţia noastră atentă se întoarce cu mai mult interes, atunci cînd soluţiilor mai mult

sau mai puţin strălucitoare ale problemelor plastice, mai seducătoare pentru spirit decît folositoare sufletului, noi le preferăm această aparenţă de sărăcie voită, căutată, această tentaţie de nimicire, aproape, de renunţare la tot, angajată în străbaterea unei *nopţi obscure*, bine cunoscută de toţi misticii.

Karl Otto Goetz aparţine unei generaţii cu douăzeci de ani mai tînără decît aceea a lui Bissier şi totuşi el păstrează toată impetuozitatea, tot dinamismul dureros şi exaltant al Expresionismului. Experienţa de la Bauhaus a fost capitală pentru el, ca şi pentru un mare număr de artişti din generaţia sa, în sensul că virtuţile principale ale Expresionismului nu erau supuse unui clasicism care n-ar fi putut să fie decît artificial, ci, dimpotrivă, disciplinate şi introduse în structuri non-figurative, care să le mărească şi mai mult posibilităţile explozive. Vîrtejurile care răscolesc cu dureroase răbufniri marile picturi monocrome ale lui Goetz sînt încă drame în stare pură, fără anecdotă, fără referinţă la aventura umană individuală. Seismograme ale pasiunii, aceste picturi au exercitat o evidentă influenţă atît asupra tendinţei actuale a patetismului brut al anumitor pictori germani, cit şi asupra numitei *acţionari* americane. Ceea ce distinge, însă, arta lui Goetz şi-i conferă o rară strălucire este întoarcerea ce se constată la el spre formele originale ale dramei imanente a sufletului german. Nu ar fi de loc o comparaţie forţată dacă am recunoaşte la unele dintre lucrările lui asemănări cu vechi forme ale artei germane din Europa Migraţiilor. 304

> Aceeaşi concepţie tragică a vieţii care inspira, în această veche artă germană, fie şocul vehement al formelor abstracte, fie luptele de animale deja transformate în scheme, unde nu figura avea importanţă, ci liniile de forţă pe care le aducea cu ea, reapare în aspectul

torenţial al formei, la Goetz, cînd concentrată dur asupra ei însăşi în implacabile contradicţii, cînd vibrantă şi răscolită în izbucniri de o irezistibilă energie. Şi la Cari Buchheister, care nu a jucat un rol neglijabil în istoria non-figuratismului în Germania, se recunoaşte această asociere la o *constantă abstractă*, provenită din cele mai vechi epoci germanice şi din primele lecţii de eclectism abstract al anilor 1910-1920. Subtile elaborări de materii rare, ciudate, îndrăzneţ confruntate, adaugă uneori farmecul unui joc, scînteietor, dar încă foarte sigur de el, la gravitatea experienţei estetice pe care o surprindem şi în operele lui Rolf Cavael, de o ironie picantă adesea, precum şi în escapadele colorate ale lui Ernst Wilhelm Nay, care transpune lecţia lui Kandinsky în armonii muzicale, solide şi strălucitoare.

« Figura este un suport, dar mai este şi o limită, şi numai înlăturînd această limită abstracţionismul poate intra în comuniune cu sacrul. . .» scriam noi. Dacă pictura non-figurativă a răscolit profund sensibilitatea, estetica şi mijloacele de exprimare ale artiştilor moderni, este cu totul firesc ca această răscolire să se mai fi produs; şi într-un mod mai intens, mai profund, în arta religioasă.

Într-adevăr, problema fundamentală a artei religioase europene, încă din primele timpuri ale creştinismului, este aceea a figurii, toate controversele estetice, şi în special, cea mai violentă, războiul iconoclast, au la origine acest fapt, în aparenţă paradoxal, că arta creştină, de-a lungul secolelor, a tradus prin mijlocirea formelor naturaliste, realiste, stări spirituale. Drama anumitor artişti a constat tocmai în acest conflict care izbucnea, cu o virulenţă ineluctabilă, între ima-

terialitatea sentimentului religios şi « grosolănia »
mijloacelor prin care acest sentiment putea şi trebuia să se exprime.

Diverse soluţii au fost încercate potrivit căldurii şi autenticităţii credinţei lor. Dezumanizarea figurii umane, dematerializarea formei materiale, s-au impus ca nişte imperative artistului care se temea că însăşi natura sentimentului religios nu mai era de recunoscut sau că se contamina de elemente senzuale, dacă el rămînea legat de forma umană. întreaga problemă a antropomorfismului, care s-a pus, de altfel, tuturor religiilor, problemă pe care Mozaismul, Islamul şi Reforma o rezolvaseră într-o manieră radicală prin prescrierea absolută a oricărei imagini, este cuprinsă în istoria artei religioase occidentale.

Să nu uităm că arta creştină nu-şi propunea numai scopuri emoţionale, ci şi didactice, naturale. în Evul Mediu cărţile fiind rare şi foarte costisitbare, sculpturile catedralelor şi vitraliile povesteau neştiuitorilor de carte frumoasele poveşti din Vechiul şi Noul Testament, suferinţele martirilor, minunile sfinţilor. O extraordinară proliferare de simboluri acoperă anecdota şi istoria, figura devine o cheie care deschide semnificaţia ascunsă a numeroaselor alegorii. Deoarece omul se emoţionează mai mult cînd se află în faţa unei prezenţe umane, figura sacră, care juca rol atît de mare la Greci şi a invadat Asia în aşa măsură încît primele reprezentări figurative ale lui Budha (precedentele fiind abstracte) fuseseră executate după modelele sau prototipurile greceşti, figura şi-a păstrat toată importanţa în arta creştină. Iconoclastia primilor creştini, care se exersa nu numai împotriva idolilor păgîni, ci şi contra imaginii în sine, marca o reacţie violentă contra păgînismului grec şi roman, oriental şi occidental, şi înainte de orice împotriva figurării celor sfinte. Că imaginea risca să devină într-o zi un obiect de veneraţie prin ea însăşi, şi nu prin ceea ce reprezenta, a neliniştit monahismul primitiv şi a dezlănţuit în Bizanţ furia nemaiîntîlnită a distrugătorilor de icoane, şi un ecou al acestei situaţii îl putem găsi în faimoasa scrisoare a sfîntului Bernard de Clair- vaux in care se plîngea de excesele artiştilor romani şi

preconiza un fel de artă aproape abstractă.
Nu încape îndoială că naturalismul, adică reprezentarea realistă a formelor naturii, apărea în sine, în arta religioasă, ca un fel de atentat la spiritualitatea religioasă, uneori chiar ca un sacrilegiu. Inchiziţia, care le-a provocat neplăceri lui Tintoretto şi El Greco din cauza unor detalii ale operelor lor, admitea totuşi că o anumită frumuseţe senzuală, capabilă să trezească la privitori mai mult emoţii impure decît pietate, a rămas ataşată de reprezentarea figurilor sacre, şi toată istoria artei creştine a vădit această nelinişte, pe care artistul a încercat-o el mai întîi adesea şi căreia i-a căutat diferite corective, diferite remedii. Pentru nişte pictori ca Giotto şi Cavallini, originea şi temelia acestei stări este saturaţia formei realiste prin sentimentul sacru. Şi un întreg curent al artei religioase, chiar cel mai important, se sprijină pînă la Rouault pe acest principiu.
Diverse procedee de dezumanizare, de stilizare au apărut în frescele romane, în picturile Renaşterii, şi Cubismul, prin Gleizes, a oferit noi posibilităţi pentru o artă sacră eliberată de tirania materializării. Gleizes studiase sculpturile şi picturile romane, le analizase şi le redusese la schemele lor esenţiale, şi unele din propriile sale opere reprezintă, sub o formă figurativă extrem de simplificată, de geometrizată, conform esteticii cubiste, echivalentul acestor scheme romane, în care ritmurile, proporţiile, culorile, dinamismul maselor, sînt elemente de evocare a sacrului. Pornind de la al său *Crist În slavă*, din 1934, arta sa a evoluat din ce în ce mai mult de de la figurativ spre abstract. Cele două picturi intitulate *Pentru Contemplaţie*, din 1943 şi din 1944, sînt adevărate picturi abstracte. Căutînd un ritm care să transcendă natura spaţiului şi natura timpului, străduindu-se să încorporeze în tablou caracterul de eternitate şi de universali-
late, necesar din principia oricărei arte religioase, Albert Gleizes atinsese într-adevăr esenţa sacralităţii.

Căutările lui Gleizes corespundeau neliniştilor care s-au manifestat, prin 1900, relativ la viitorul artei religioase. O reacţie foarte violentă împotriva conformismului şi a banalităţii, pe care le rezuma arta denumită de la *Saint Sulpice*\ a provocat căutări de expresii originale şi noi, dintre care unele au fost foarte preţioase şi altele nu şi-au atins scopul sau l-au depăşit, pentru că, nevoite să caute noutatea şi originalitatea, uitau scopurile esenţiale ale artei creştine, dintre care cel principal rămîne emoţia religioasă, sentimentul sacrului ; elementul edificator, educativ, narativ nemaiputînd avea astăzi importanţa pe care o avea în Evul Mediu. Arta *Saint Sulpice* însăşi, cucerită de acest val de modernizare, dorind să-l folosească şi să-l canalizeze, de teamă să nu fie dus de el, arta Saint Sulpice s-a « modernizat » la rindul ei şi noi şabloane s-au substituit celor vechi, adesea la fel de puţin valoroase ca şi acelea.
Biserica, la rîndul său, era neliniştită de faptul că unele opere puteau să dăuneze tradiţiei creştine, gîndirii catolice, nevoilor înseşi ale liturghiei, dar cum ea a acceptat întotdeauna ca fiecare epocă să se exprime liber în' forme noi, pentru că ea a stat la originea marilor aventuri estetice încă de la începutul Evului Mediu, a îngăduit intrarea în bisericile sale a diferitelor mode de expresie contemporană ; şi acordă astăzi locul cuvenit lui Manessier (biserica din Bréseux), lui Bazaine (biserica din Audincourt), lui Zach (biserica Nôtre Dame des Pauvres, din Issylles- Molineaux).
Mi se pare evident astăzi că, graţie marelui talent al pictorilor abstracţi *sacri,* prin intermediul bisericii se va face cel mai uşor apropierea dintre

***De la numele bisericii Saint-Sulpice, din Paris unde, încă din secolul al XVII-lea funcţiona o *Companie des prêtres de Saint-Sulpice*, societate religioasă şi seminar care aveau menirea să educe şi să formeze preoţi. (N. T.) 308**

«marele public » şi artiştii a căror estetică este adesea greu de înţeles pentru cel la care ideca însăşi de reprezentare artistică este inseparabil legată de figură. Şi totuşi, cît de adevărată şi demnă de meditat rămîne această frază a lui Herbin, care, deşi nu pictează teme religioase propriu-zise, are un puternic simţ sacru, această frază care rezumă raporturile dintre materie şi spirit; « Dragostea artei naturaliste, adică a artei care are ca scop simpla reproducere a naturii, este o dragoste care se situează pe treapta cea mai de jos. Dragostea aceasta se ridică din treaptă în treaptă, pe măsură ce arta se ridică către spirit».

Evoluţia lui Manessier a fost şi ea extrem de caracteristică; de vreo douăzeci de ani, acest pictor cu o viaţă spirituală intensă şi dovedind o stăpî- nire magistrală a formei şi a culorii a ajuns la abstractism în urma unei serii de transformări pe care le-aş numi organice, atît erau de necesare fiecare din ele la constituirea unei formări depline. Experienţa suprarealistă, căreia i s-a dedicat mai întîi, cu multă fervoare şi talent, nu putea să fie pentru el decît o perioadă de descărcare, căci ea nu conţinea elemente pozitive şi durabile, dată fiind exigenţa acestui artist. Manessier a ajuns după aceea la o concepţie a naturii, care regăsea sensibilitatea impresionistă, dar care înţelegea să ajungă la un fel de impresionism constructiv, analog cu ceea ce înţelegea Cézanne cînd spunea că vrea să facă din Impresionism ceva la fel de solid ca şi arta Muzeelor.

Se punea problema de a conduce această «impresie » care putea să aibă rapiditatea trecătoare a unei disdedimineţi într-un port pînă la constituirea de structuri stabile, în care vibraţia se amplifică fixîndu-se. Subtilitatea senzaţiei se intensifică atunci prin integrarea ei într-o sinteză a realului, dincolo de real. Luminile, formele, culorile se reuneau într-o construcţie pătrunsă încă cu

totul de emoţia faţă de natura care o inspirase – sau de amintirea emoţiei în faţa naturii 309 —dar, în acelaşi timp, ele se dispuneau după noile raporturi care nu mai erau cele ale senzaţiei vizuale şi nici, cu atît mai mult, cele arbitrare, pe care le-ar fi poruncit o voinţă intelectuală.

Astfel Manessier rămîne foarte aproape de natură şi profund ostil faţă de orice fel de cerebralitate, şi tocmai prin această expresie a naturii, devenită a sa – expresia abstractă, în sensul că este non-figurativă – a putut el să ajungă la extraordinara putere în exprimarea emoţiei religioase, care face din el marele pictor *sacru* al timpului nostru. Manessier a rezolvat, în sensul unei interiorizări tot mai profunde şi mai intens a sentimentului, o problemă dintre cele mai serioase care s-au pus artei creştine, precum artelor Asiei: problema reprezentării figurative ca stimulent şi ca deviere a emoţiei religioase totodată.

Atunci cînd analizăm opera lui Alfred Manessier, care este, incontestabil, cel mai mare pictor religios în *Abstractism*, ne dăm seama cu emoţie cum această «elvaţie către Spirit», de care vorbeşte Herbin, se face întotdeauna cu mijloace esenţialmente plastice, fără nici un fel de apel la sensibilitatea şi la emotivitatea facilă care este prea adesea defectul artei religioase moderne. Contemplînd tablourile sale, mai ales cînd comparăm subiecte pe care le-a tratat de mai multe ori, *Năframa Veronicăi* de pildă, mai întîi într-o manieră semifigurativă, apoi pur abstractă, constatăm în ce măsură eliminarea figurii este la el favorabilă emoţiei.

Pentru a explica acest fapt, s-ar cuveni să întreprindem o întreagă istorie a figurii în arta religioasă, istorie extrem de importantă, care ar pleca de la arta bizantină (dacă ne limităm să studiem arta religioasă creştină şi occidentală) şi ar ajunge la producţiile actuale de la *Saint-Sulpice*, mai puţin conformistte la un canon de banalitate şi de prostie ca acele din 1900, dar anunţînd de pe acum un anume şablon, la fel de periculos şi la fel de arbitrar. Evident, este mult

mai greu să emoţionezi pe un credincios cu forme abstracte decît cu un spectacol – un spectacol al Răstignirii, al Uciderii pruncilor etc – pe care i le oferă pictorii figurativi – dar dacă reflectăm bine asupra acestui lucru descoperim că un El Greco ne emoţionează tot atît prin abstracţiunea jocurilor sale de curbe şi prin coloritul său irealist cît şi prin spectacolul propriu-zis, iar dacă ne gîndim la vitraliile catedralelor gotice, vom spune că rareori ele sînt lizibile şi că dispoziţia de spirit pe care o crează, starea sufletească degajată de contemplarea lor iau naştere dintr-un fel de abstractizare de forme şi de culori. Dacă sculptura unui portal este descriptivă, narativă, iconografia unui vitraliu este în primul rînd emotivă, iar emoţia va fi şi mai intensă şi mai pură dacă se naşte din contemplarea reflexului vitraliului pe dalele naosului, unde se şterge orice formă izolabilă, decît din contemplarea vitraliului însuşi, unde sîntem îndemnaţi să căutăm tot personaje şi anecdote.

Opera lui Manessier trebuie privită şi cercetată în ansamblul ei, aşa cum se priveşte şi se cercetează un vitraliu şi poate chiar reflexele vitraliului, deoarece atunci cînd artistul compune vitralii elimină din ele orice element figurativ şi nu lasă pînă la urmă decît ceea ce ar fi reflexele unui vitraliu figurativ. Această dispariţie a figurii şterge în acelaşi timp tot ceea ce materializează arta sacră prin excesul de precizie sau de asemănare cu obişnuitul şi cotidianul.

Arta lui Manessier rămîne foarte aproape de natură, fiind chiar impresionistă în unele din peisajele sale, unde se găseşte intactă şi vibrantă senzaţia de ceaţă matinală deasupra unui sat şi a unei păşuni, sau legănarea bărcilor şi a pînzelor într-un port, toate acestea nu descrise, fireşte, nu povestite, ci evocate sub aspectul senzaţiei pe care acest spectacol l-a lăsat în sensibilitatea pictorului şi În viziunea sa. La fel se întîmplă şi cu arta sa religioasă, unde spectacolul nu este în mod direct perceptibil, sau mai bine-zis nu este perceptibil decît sub forma bucuriei, a dragostei,

a durerii pe care o trezeşte la cel care îl priveşte sau şi-l imaginează. Toate sentimentele s-au purificat şi «distilat» prin focul pe care artistul îl evocă atît de dramatic. Arta sa este cuprinsă de flăcările iubirii mistice, ea a devenit flacără în contact cu această iubire, ca la marii mistici; materia se topeşte curgînd în lungi şiroaie impregnate de lumină, ea se face lumină, pătrunsă de spirit, devenind Spirit. Ne gîndim la un Mathias Griinewald (şi dacă i se spune Nithard aceasta nu are nici o legătură cu problema noastră) care încearcă să dematerializeze figura Cristului său înviat, în halouri de culoare. Aici figura nu mai este o aluzie, nici o amintire, ci numai un sentiment tradus în forme şi în culori, care nu mai sînt conturul sau coloritul obiectelor sau al personajelor, ci pure stări ale conştiinţei, cu o puternică exteriorizare a elementului sacru. Titlul tabloului nu este decît indicarea obiectului exterior care stă la originea emoţiei. *Noaptea de Bobotează*, într-o pădure de legendă, populată de elfi şi de licorni şi străbătută de cortegiul Regilor Magi, este numai emoţie caldă, cu atmosfera feerică de basm, şi cu un soi de sugestie a unui orientalism fastuos. Şuvoaiele de sînge şi de lacrimi pe asperităţile cuielor sînt Patimile—şi nimeni n-ar putea să se înşele? Şi ca o cantată de Bach sau un Oratoriu de Haendel, care ar purta aceste titluri, *Slujba întunericului* şi *Litaniile de Seară* sînt de fapt muzică, în sensul că nici un element figurativ nu este prezent aici şi că sonoritatea lor spirituală, *acordurile* lor (de timbruri muzicale la Bach şi la Haendel, de volume şi de culori la Manessier) vorbesc aici sufletului «dulcea lor limbă natală ».

Un pictor mistic? Fără îndoială, deşi nobila sa pudoare şi discreţia sa tainică trebuie să se intimideze de aceste cuvinte: cel mai mistic dintre pictori, poate, prin aceea că el nu s-a împovărat cu nimic prin acest elocvent şi

echivoc interpret: figura. în ce măsură arta sacră a fost ajutată, facilitată de figură, pentru a fi mai bine înţeleasă de popor, este de ajuns pentru a ne convinge să vedem cu cîtă persistenţă insistă reprezentarea 312

religioasă se să mai agale de ea. Fireşte, arta lui Manessier provoacă o emoţie mai directă, mai totală, mai pură decît cea a lui Fra Angelico, Rafael sau Murillo, toţi aceşti « quietişti D[1] ai picturii, dar cred, mai ales, că el duce la expresia ei ultimă capacitatea de emoţie care exista la un El Greco sau la un Grunewald, unde lumina străbate prin veşmîntul de carne de care ei nu au îndrăznit să se lipsească şi pe care Manessier o reduce la o subţire şi magnifică peliculă de culoare prin care transpare, intact, sufletul.

Arta sacră a găsit în Germania un pictor de mare talent, comparabil într-un anumit fel cu Manessier, deşi la el ascensiunea spre spiritual pare a se face în cursul unui soi de ridicare dramatică, pentru care stau mărturie mai ales vitraliile sale. Problema de a include natura fără a o reprezenta şi de a asocia tot organicul la opera non-figurativă este la Meistermann o luptă între atracţie pentru marile construcţii ordonate de către seninătatea inteligenţei – în spiritului lui Johann Sebastian Bach, să zicem – şi scrupulul de a respecta viaţa secretă a lucrurilor, chiar oarbele lor germinări, şi aparentul haos al clocotirilor cosmice. Werner Haftmann a arătat în ce măsură « vehementa sa acuzaţie împotriva profanării imaginii printr-un joc arbitrar de forme şi de culori provine din temperamentul său religios». Pentru artist, aşadar, care demonstrează în ce măsură mijloacele luate din lumea vizibilului sînt neputincioase să traducă orbitoarea strălucire a invizibilului şi care a studiat eşecurile succesive ale artei zise sacre în efortul de a da formă spiritului, arta abstractă constituie un mijloc de eliberare, un mijloc de a pătrunde mai adînc şi

mai deplin în reprezentarea sacră. Se pare că acel *ganz andere*, acel « cu totul altul» al lui Rudolf Otto, se aplică in mod direct picturii non-figurative. Dar mai este necesar ca personalitatea artistului să fie saturată intim de acest sentiment sacru, pentru ca opera sa

[1] De la quietism, doctrina creştină care propovăduicşle pasivitatea contemplativă ca atitudine şi ideal in viată.

să poată deveni forma lui perceptibilă. Este evident că, pentru a relua încă o definiţie a lui Haftmann, vorbind de Meistermann, « în acest proces de realizări picturale, artistul este martorul unei noi viziuni a lumii ». Viziunea totodată plastică şi spirituală pe tărîmul emoţiei religioase şi a liberei creaţii artistice. Această « nouă viziune a lumii » ajunge la înţelegerea unei alte realităţi: realitatea spirituală, formele sensibile ale invizibilului, dacă nu există o contradicţie între cuvinte. Această a *doua realitate*, percepută în acelaşi timp cu simţurile şi cu sufletul, se manifestă prin mijlocirea semnelor ermetice a căror valoare de emoţionare este considerabilă. Este sigur că « îmbinarea violentă a formelor şi culorilor închide în mod ermetic o a doua realitate, pe care privirea înţelegerii noastre o sesizează înaintea lucrurilor şi care se manifestă obiectiv prin puterea evocatoare a emblemei ». Totuşi emblema participă aici la lucrul organic şi la *aura* sa spirituală. Nu există la Meistermann un repertoriu de semne constante, ci o perpetuă metamorfoză în care se traduce neliniştea omului în urmărirea transcendentului.

Operele religioase abstracte ale lui Léon Zack se apropie de sensibilitatea şi de arta Primitivilor mai mult decît cele ale lui Manessier, care au strălucirea vitraliilor gotice şi chiar vehemenţa patetică a unor Barochişti; anumite picturi ale lui Manessier ne fac, prin violenţa sentimentului, să ne gîndim la ceea ce ar fi putut să fie un El Greco abstract. Toate cuceririle cromatismului Renaşterii şi ale Romantismului s-au păstrat la el şi trec în compoziţiile sale non-figurative în

întregime încărcate de pasiune şi muzicale adesea în mod magnific, ca şi *Cantatele* lui Bach, bunăoară. La el, de fapt, s-ar putea constata, în cel mai evident mod, analogia între mijloacele picturii şi ale muzicii religioase, în vederea finalităţii urmărite : emoţia.

Dacă Manessier se înrudeşte cu Bach, cu Monteverdi, cu Vivaldi, Zack, în schimb, ne face să ne gîndim la monodiile vechi, cu tente întimorate şi mate, la lamentaţiile liturghiilor orientale, mai reţinute în exprimarea durerii. Emoţia religioasă este fixată, în picturile lui Zack, sub forma sugestiei celei mai scurte, celei mai dureroase. Acest pictor a compus mai multe *Calvaruri*. S-ar putea crede că, prin însăşi concepţia sa, din punct de vedere iconografic, un Calvar trebuie să fie neapărat anecdotic, cu atît mai mult cu cît orice pauză, în liturghie, este precedată de o frază care defineşte cutare « moment » al Patimilor Domnului. Fiecare oprire, în sensul tradiţional al reprezentării, devine, în sine, o anecdotă căreia poate să i se dea, chiar, vaste şi splendide dezvoltări (Tiepolo). Contrar acestor « puneri în scenă » uneori emfatice şi declamatorii, în realismul lor teatral, s-ar putea imagina ca fiecare oprire să fie reprezentată, dimpotrivă, printr-un semn, care ar conţine şi explicita toată forţa dramatică a frazei descriptive din liturghie. Tocmai acest lucru l-a făcut Léon Zack cu un extraordinar succes la « scena de teatru » tradiţională, el a substituit o hieroglifă. Să dăm acestui cuvînt întreaga sa semnificaţie originară şi etimologică de *semn sacru*. Acest semn, pictat de Zack, este încărcat cu tot dramatismul episodului sugerat; el nu mai povesteşte, el zguduie imaginaţia privitorului.

Cubismul fusese, am mai spus, o reacţie a spiritului clasic împotriva expresiei pure a senzaţiei şi a efuziunii sentimentului. La originile acestei mişcări a stat o voinţă de ordine extrem

de precisă şi riguroasă chiar în teoriile sale. Este natural deci ca Arta Abstractă, care în anumite tendinţe profunde ascunde şi ea un efort către ordine, să fi dovedit uneori o înrudire cu disciplinele cubiste, fără ca totuşi – s-o reamintim, căci deosebirea este importantă – să considere aceste discipline ca punctul de plecare al propriei sale mişcări. Pictorii abstracţi care recunosc ceea ce datorează Cubismului, sau a căror operă mărturiseşte acest lucru, merg, de altfel, mult mai 315 departe decît un Braque, un Gris sau un Picasso,

prin aceea că refuză *excit aii a* originală a procesului cubist şi că pornesc, ca să spunem aşa, de la zero. Golite de suportul figurativ, tablourile lor sînt pure structuri, si dacă logica formelor lor pare destul de apropiată de ceea ce este ea la Braque, de exemplu, ea se aplică unor forme perfect imaginare în loc de a se exercita asupra unor prototipuri naturale.

La pictorii abstracţi care au străbătut o perioadă cubistă, este interesant de analizat în ce chip compoziţiile lor s-au golit brusc sau progresiv de o obişnuinţă reprezentaţională. S-ar putea studia cu folos acest lucru la Jean Deyrolle, de exemplu, care l-a admirat şi studiat mult pe Braque şi ale cărui prime pînze amintesc, în maniera maestrului, armonia imaginaţiei şi a calculului. O anecdotă ciudată explică etapele acestei evoluţii. Deyrolle povesteşte că în perioada în care el picta încă în maniera cubistă naturi moarte figurative şi-a dat seama într-o zi că forma pe care o crease, pornind de la o rişniţă de cafea, putea foarte bine să semene şi cu o pasăre; această ambivalenţă a formei, care era în acelaşi timp echivocă şi bogată în posibilităţile de metamorfozare pe care a folosit-o din plin Picasso, a făcut să-i apară evidentă inutilitatea oricărei figuri originale şi l-a convertit la forma pură, adică la forma lipsită de orice referinţă la obiect, la forma în sine, care se dezvoltă potrivit ritmurilor sale de forme şi culori în căutarea unei anume armonii, cu adevărat clasică, în care

inteligenţa domină sentimentul.
Nu se pune problema de a se înlătura sentimentul, bineînţeles, ci numai de a-l supune, de a-l domina şi de a constrînge elanul liric să se constituie el însuşi într-o structură de planuri transparente, colorate simplu, ale căror raporturi de proporţii sugerează puternic o reînviere a prototipurilor originale, bazate pe un echilibru perfect. Acţiunea iniţială prin care Deyrolle rupea cu Cubismul implica o ruptură totală cu obiectul şi necesitatea unei reconstituiri prin mijlocirea formelor eliberate de orice context figurativ, fără a reveni prin aceasta la geometrismul lui Alondrian. Formele noi create de acest pictor trebuiau să fie suple şi totodată riguroase, şi tocmai acest amestec de supleţe şi de rigoare iubim noi în arta lui Deyrolle, această forţă sigură de sine, aliată cu fineţea şi cu sensibilitatea, precum şi cu sensul monumentalului. Se remarcă la acest artist dorinţa de a elibera arta non-figurativă de un geometrism prea strict şi în acelaşi timp de o concepţie romantică a expresiei, care favorizează în mare măsură abstractizarea. Este interesant de asemenea de a observa la el căutarea unei traduceri a spaţiului care refuză iluzionismul perspectiv. Deyrolle pare să aibă scrupulul bidimensionalităţii, iar aluziile sale la spaţiu nu *spintecă* niciodată tabloul. Grijuliu, din severitate, de a nu ceda unui joc de eschivări, el menţine cu o rigoare sobră construcţia tabloului în- tr-o unitate spaţială, destul de fermă, destul de rigidă pentru a nu admite jocurile imaginaţiei. Putem să-l considerăm pe Deyrolle ca un moştenitor al Renaşterii franceze, care a dat prioritate spiritului asupra pasiunii. Baugin, în naturile sale moarte, care sînt deja abstracte sub masca lor realistă şi narativă, Jean Goumont care-şi construia compoziţiile după o matematică strictă, se şi gîndiseră la *forma în sine*. Cu mai multă supleţe, poate, decît contemporanii lor italieni şi cu o graţie ce îmbracă somptuos cu carne scheletul conceput prin geometrie şi algebră, ei urmăreau explorarea esenţialului care inspirase, la vremea

lor, pe pictorii romani.
Deyrolle aspiră şi el la această esenţialitate şi toată evoluţia operei sale învederează o coeziune foarte clară şi foarte logică totodată. La acest artist, de un temperament viguros, dezvoltarea structurilor non-figurative urmează o lucidă concepţie a inteligenţei. Clasic, dar ferit de pericolele academismului, pentru el pictura este ceva care se face şi nu ceva care se explică. El nu s-a supus unor teorii dinainte stabilite şi nici n-a emis teorii. El şi-a stăpînit instinctul, dar, făcînd acest lucru, l-a obligat să slujească voinţa constructivă, şi astfel artistul ajunge la un fel de obiectivitate viguroasă, care-i lasă tabloului autonomia sa. Creatură independentă, tabloul urmăreşte propriile sale legi creatoare, dar conform planului intelectual iniţial al artistului, voinţei sale de integritate şi de puritate. Deyrolle ar putea relua şi el afirmaţia pictorului englez Edward Wadsworth: «Un tablou este în primul rînd animarea unei suprafeţe pline, inerte, printr-un ritm spaţial de forme şi de culori». Wadsworth spune, după Schumann, că «forma este spiritul» şi adaugă: «Cosiderat din punct de vedere tehnic, un tablou este o afirmare, afirmarea faptelor plastice în spaţiu, o aventură, o armonie de raporturi echilibrate, stabilite prin mijloacele cele mai pure, adică cele mai economice care sînt la dispoziţia artistului şi care vor depinde de starea sufletească şi de spirit».
Pictorii englezi reuniţi sub denumirea de grupul *Unit One* se.disting printr-o concepţie clară şi logică a noii arte pe care o cer timpurile noi. La ei se remarcă şi o dorinţă de a ordona forme şi idei. John Bigge, care este unul dintre reprezentanţii cei mai caracteristici ai spiritului mişcării şi unul dintre purtătorii ei de cuvînt cei mai ascultaţi, şi-a formulat revendicările în aceşti termeni: « Orice epocă produce (sau este produsă de, dacă vreţi) propria sa ambianţă materială.

Necesitatea de a adapta psihologia sa la atmosfera sa şi de a elibera spiritul din ea cere o artă care să fie în mod esenţial *de* astăzi şi *pentru* mîine. Ziua de astăzi este o epocă de revoluţie, nu numai în atmosfera economică şi socială, ci şi în viaţa spirituală şi intelectuală a omului. Puţine persoane ştiu astăzi ,,unde se găsesc", fie socialmente, fie moralmente, fie mentalmente, fie spiritualmente. Astfel caracteristica principală a artei de astăzi este sentimentul ei revoluţionar; căutarea unui nou conţinut, a unei noi forme şi a unei noi tehnici pentru a realiza această formă ».

O dată afirmată voinţa de revoluţie, care are ca scop să îndepărteze tabloul de constrîngcrile 318

tradiţionale şi, mai întîi, de figură, trebuie construită o nouă ordine de legi: legile inerente ale picturii abstracte ca atare, lată cum formulează pictorii grupului *Unit One* aceste legi: «O pictură abstractă, chiar dacă utilizează sau nu formele originare sau materiale, trebuie să-şi păstreze puritatea conţinutului său; nu trebuie să existe nici o asociere între forme şi funcţie sau simbol. Ea trebuie să fie logică în construcţia sa, dar cu propria sa logică pe care şi-a impus-o singură. Formele sale trebuie să apară solide în spaţiu, fără să recurgă totuşi la modelare sau la perspectivă, care aparţin lumii experienţei materiale. Antrenamentul psihologic, necesar creaţiei de picturi abstracte, pare la fel de dificil ca şi dobîndirea experienţei tehnice şi a cunoaşterii estetice ».j

« Ben Nicholson este astăzi singurul pictor clasic în Anglia, a scris criticul englez J.F. Hodin; mai mult, numele de Braque şi de Morandi sînt, în acest moment, singurele pe care să le putem asocia cu al său, dacă examinăm întreaga arie a picturii europene. » Cu toate acestea, sau poate din pricina aceasta, arta sa s-a izbit multă vreme de o

aprigă rezistenţă din partea compatrioţilor săi. Astăzi se recunoaşte fără ezitare că pictura sa reproduce elementele capitale ale temperamentului britanic, iar el este considerat artistul reprezentativ al Angliei moderne. Al acestei Anglii, cel puţin, care aparţine la ceea ce Herbert Read numeşte Era Revelaţiei, « era în care noi imagini ale realului sînt descoperite pentru prima dată şi prezentate în lume pentru prima dată, era Cubismului, a Futurismului, a Constructivismului, a Neoplas- ticismului».

Disciplinele cubiste au influenţat puternic primele picturi ale lui Nicholson. Tentat de voinţa de renunţare la podoaba pe care o găsea la Braque, Gris şi Picasso, a eliminat şi el din tablou elementele naturaliste, pentru a nu mai păstra decît structurile elementare. Vaza, care este una din temele preferate, i-a oferit curbele sale, eliberate treptat de orice referinţă la vreun obiect ca atare.

Instrumentele muzicale, sticlele, atît de dragi cubiştilor, i-au inspirat studii asemănătoare cu cele ale Puriştilor, dar fără teorii şi sistematizări. Nicholson a păstrat întotdeauna în tratarea formei, fie împrumutată din realitate, fie pur abstractă, deplina sa libertate de interpretare şi lirismul unei naturi atît de deosebite şi de delicate cum nu găsim decît la el, care ne face să ne gîndim la Keats, la Shelley şi la sonetele lui Shalcespeare. Influenţa Cubismului făcînd tabula rasa, Ben Nicholson era pregătit să primească lecţia care trebuie să determine orientarea esteticii sale viitoare: lecţia lui Mondrian. Nicholson nu a fost impresionat de ceea ce era teorie, uneori chiar în operele didactice ale lui Mondrian – Herbert Read pretinde că nu-l citise –, ci de prezenţa însăşi a artistului, prin contactul uman şi exemplul geniului; întîlnirile lui zilnice cu creatorul Neoplasticismului au lăsat amprenta cea mai adîncă în sensibilitatea şi arta sa. Ostil oricărei

formulări teoretice, lui Ben Nicholson îi păsa prea puţin dacă era taxat drept pictor figurativ sau abstract. în acelaşi tablou stau alături adesea elemente figurative şi elemente abstracte, într-o asociere care nu îngăduie apariţia nici unui dezacord supărător, ci a unui dezacord uneori voit prin efectele cu totul noi care rezultă din el. în vreme ce unele din picturile sale actuale ne-ar face să credem într-o conversiune absolută la abstracţiunea pură, altele, reprezentînd desene de peisaje şi de obiecte arată că Nicholson caută încă în imaginile naturii principiul construcţiilor geometrice, stilizate printr-un lent şi profund travaliu asupra realului.

Mistica integritate a lui Mondrian – ca să reluăm cuvintele lui Herbert Read, care a scris studii remarcabile asupra lui Nicholson – l-a cucerit pe pictor şi i-a revelat adevărata sa natură. «Mondrian, scrie el, ar fi vrut să elimine chiar şi propria sa plăcere şi, fără îndoială, propria sa personalitate în efortul pe care îl făcea de a atinge un ideal de formă perfectă, afirmarea unei armonii care nu fusese niciodată concepută 320

pinii în prezent. » Criticul englez consideră că esenţa însăşi a seducţiei pe care o exercita asupra artiştilor din preajma sa, şi despre care stau mărturie Nicholson şi opera sa, rezida în faptul că eul personal, sentimentalul, personalitatea impulsivă şi senzuală, se pierdeau în contemplarea formei pure.

Ben Nicholson aspiră la o asemenea puritate şi întreaga sa pictură, de mai mult de treizeci de ani, se îndreaptă spre o detaşare, o renunţare în ceea ce priveşte forma şi culoarea, care mărturisesc un ascetism comparabil cu acela al lui Mondrian. Economia formelor geometrice din ce în ce mai simple, articulate în relaţii din ce în ce mai discrete, rarefierea tonurilor pe o paletă

care substituie splendorii cromatice delicateţea subtilă a alburilor şi a griurilor, evocă pe de altă parte secretele sale afinităţi cu Whistler, a cărui influenţă i-a întovărăşit copilăria, deoarece tatăl său picta în maniera acelui artist.

Graţie unei asemenea simplităţi în formă şi în culoare, Ben Nicholson insuflă tablourilor sale o poezie rară şi esenţială, care rezidă adesea în materia folosită. Această materie netedă, păstoasă, asemănătoare porţelanului, se impregnează de spiritualitate. Compoziţii grandioase, ca aceea intitulată *Chun* (1953), îmbină austeritatea cu rafinamentul. Toate resursele tehnicii pe care a folosit-o cu profit, de-a lungul succesivelor perioade de creaţie, n-au fost niciodată pentru artist decît mijloace, exerciţii. De asemenea, contrapuncturile plastice în care a urmărit un fel de limbaj menit să fie comun picturii şi muzicii, demonstrează la el intenţia de a fixa o polifonie vizuală de forme şi de culori în care ar guverna şi strălucirea ritmurilor armoniei muzicale. Sensibilitatea la muzică şi sensibilitatea la peisaj coincid deci la acest artist cu o voinţă de puritate abstractă, de esenţialitate geometrică, de spiritualitatea dezincarnată.

Varietatea însăşi a cercetărilor sale precum şi o evidentă intenţie de a nu se limita nici la o 321 estetică parţială, nici la mijloace tehnice anume alese o dată pentru totdeauna, dau evoluţiei sale o supleţe şi o independenţă care i-au permis să se dezvolte în afara oricărei şcoli, într-o deplină autonomie. Acest sentiment biologic, specific englezesc, care respinge arbitrarul, intelectualismul, ideile preconcepute, se reflectă la el în permanenta sa disponibilitate pe care o admirăm constatîndu-i aptitudinea, mereu activă, de a se emoţiona de imagini noi şi de idei noi, şi văzînd de asemenea groaza pe care artistul o vădeşte în faţa oricărei compartimentări abuzive.

Clasicismul lui Nicholson nu alunecă niciodată

spre academism; el întinereşte şi se reînnoieşte în permanenţă, în contact cu realul, pe de o parte, iar pe de alta prin maturizarea unei spiritualităţi puţin reci, cu tente de eleganţă şi de distincţie, dar impregnată cu un sentiment foarte puternic şi foarte eficace al grandorii. Refuzul său de a se înfeuda vreunei mişcări este proba cea mai bună a forţei şi delicateţii unei personalităţi care se şterge în faţa obiectului, fără să se detaşeze însă niciodată de el.

Se remarcă ceva specific englezesc la el, care, începînd cu perioada cubistă, dădea operelor sale o fizionomie foarte diferită de. cele pe care le îmbrăca Cubismul francez şi Cubismul spaniol. Fineţea coloritului său, sensibilitatea pentru formă, subtilitatea materiei sale, dau operei sale o frumuseţe stranie care nu este decît a lui. Fără să ignore nimic din încercările altor pictori, el şi-a urmat întotdeauna cercetările pe drumul său propriu; chiar în relaţiile cu Mon- drian, care, fără îndoială, au marcat cel mai violent estetica, arta şi personalitatea sa, el n-a fost niciodată neoplasticist. Insularitatea sa este aceea a însăşi ţării sale. Aşa cum un alt mare pictor englez, Francis Bacon, constituie un aspect insolit şi viguros al Suprarealismului contemporan, Ben Nicholson ocupă un loc aparte în clasicismul abstract, căruia îi dă o nuanţă cu totul deosebită. Dacă reluăm chiar termenii lui Worringer, la care trebuie mereu să revenim, putem spune că există la Nicholson o posibilitate de înţelegere între Abstracţionism şi acea *Einfühlung* pe care englezii o traduc cu *empathy*. Sentimentul plastic posedă propria sa logică intrinsecă: este singura pe care artistul trebuie s-o cunoască în mod necesar: tot restul este în plus. Iată deci motivul pentru care creaţia operei abstracte îşi păstrează, mai mult decît oricare alta, poate, autonomia acestui obiect nou, care este opera. Abstract fiind, un tablou va putea deci să concilieze impasibilitatea cubistă şi refuzul dramaticului, care o implică (atunci cînd vor să exprime acest dramatism, un Picasso, un Braque lasă deoparte tehnica şi estetica cubistă),

cu un sentiment patetic puternic, cum este cel pe care-l întîlnim la Vasarely, de exemplu, care posedă un temperament tragic şi care-l exprimă, în desfăşurarea unei opere strict constructive prin importanţa acordată negrurilor, prin acest *element nocturn*, atît de emoţionant în tablourile sale care sînt uneori arhitecturi voit lipsite de elanuri dramatice şi care, lăsate pradă instinctului lor, s-ar manifesta într-un limbaj suprarealist, poate asemănător cu cel al primelor opere ale lui Chirico. Fără să nege deci această natură neliniştită şi violentă, *ordonarea o* include şi o închide în formele stricte ale unei construcţii geometrice în care pasiunea se concentrează şi se intensifică, ba chiar se încarcă de un potenţial exploziv care nu răzbate totuşi niciodată, cel puţin din cît cunoaştem din evoluţia actuală a acestui artist şi fără să-i facem pronosticuri cu privire la viitor, şi care se supune chiar, cu scopul de a păstra şi de a-şi spori energia în cadrele acestor discipline prin care cubiştii încercau, poate, să ajungă la o senină ataraxic.

Marile picturi murale executate în 1954 de Vasarely, pentru Universitatea din Caracas, atestă varietatea de mijloace şi de forme pe care le foloseşte actualmente acest artist pentru a asigura plenitudinea unor mari compoziţii murale. Nu este vorba de a umple o suprafaţă, ci de a anima această suprafaţă, de a-i dirija vibraţiile în funcţie de spaţiu şi de folosirea practică a acestui spaţiu. Viitorul social al artei abstracte (mă refer la viitorul său de creaţie acceptată şi resimţită intens de către colectivitate) este atît de bogat şi atît de somptuos ca şi viitorul său în expresia artei religioase.

Intens preocupat de problemele spaţiale, Vasarely îşi îndreaptă cercetările în direcţia *formei deschise*, care nu are nici o legătură, bineînţeles, cu vreo formă de perspectivă şi care este pur şi simplu o manieră de a face a treia dimensiune să participe la ilustrarea unui tablou ce evocă, în primul rînd, iluzionismul depărtărilor. Se produce atunci un fel de proiectare simultană a diverselor

spaţii, o coordonare a planurilor încă fidele bidimensionalităţii originale. Lucrările actuale lui Vasarely tind deci la încorporarea spaţiului real, cu scopul de a evita mereu intervenţia spaţiilor iluzorii. Nişte sisteme de planuri oblice, la fel de îndepărtate de perspectiva raţională ca şi de perspectiva idealistă, introduc o spaţialitate nouă în construcţii în care rigoarea intelectuală rămîne preponderentă şi în care culoarea însăşi, în mod voit sobră, redusă la elementele sale primare, adaugă o calitate de o incontestabilă măreţie. În refuzul său faţă de tot ceea ce ar însemna consimţămîntul facil la emoţie sau complicitatea cu o sensibilitate prea uşor cucerită, Vasarely, care nu are nimic doctrinar în felul său de a fi, reprezintă totuşi severitatea în exigenţele ei fundamentale.

Această sinteză a formei şi a ritmului a fost realizată în opera lui Pillet cu multă forţă şi rigoare. Este vorba de a stabili şi de a fixa o statică a planurilor şi a volumelor fără a imobiliza viaţa, fără a o constînge să intre in scheme aride. Contrar a ceea ce s-ar putea crede, «ideogramele » lui Pillet nu sînt concepte exprimate în figuri abstracte, ci, dimpotrivă, nişte mişcări ale instinctului şi ale sensibilităţii creatoare ordonate de o raţiune care urmează suplu dezvoltarea ritmică a sentimentului. Voinţa şi con-

> ştiinţa prezidează la naşterea acestei arte stricte, în care francheţea culorilor şi claritatea formelor se adresează acelei aspiraţii imprecise din noi care ne îndeamnă să căutăm arhetipuri, şi conflictul însuşi al forţelor menţinute în echilibru corespunde acestei duble tendinţe a fiinţei care, fără a înceta să iubească sensibilul, se sileşte să-l închidă în *dimensiunile* raţionale ale proporţiilor armonioase.
>
> Claritate de forme, strălucire şi simplitate de culoare, voinţă de a fi pictor înainte de orice: acestea sînt elementele clasicismului lui Dewasne. Pentru el Abstracţionismul nu trebuie să fie efuziune romantică. El are

pudoarea unei vieţi interioare care nu vrea să se dea pe faţă în tablou. Conştient, poate, de acest drept la autonomie pe care-l are opera de artă, drept pe care ea îl are de a fi scutită de pasiunile artistului, artistul are pasiunea logicii şi a sincerităţii. în relaţiile pe care formele le stabilesc între ele se înscrie constanta structurilor originale.

Pentru un artist ca Dewasne, raţiunea şi voinţa constructoare constituie motorul creaţiei artistice. Dar forţa temperamentului său face să izbucnească formele geometrice, care se recompun în îmbinări de suprafeţe precis definite, fără echivoc, fără nelinişte. Logician implacabil, Dewasne atinge spiritul cartezian. El face parte dintre acei pictori care repudiază organicul şi care nu ascultă decît de imperativele raţiunii. Vigoarea sa veselă, măiestria sa în a stabili legile unei geometrii din care sensibilitatea nu este absentă, nici vorbă, ci rămîne subordonată inteligenţei, dau o viaţă stranie compoziţiilor sale.

Am putea regăsi, în perioada iniţială de formare a lui Dewasne, o puternică impregnare a lecţiei cubiste şi o amintire a experienţelor de la *De Stijl.* Cubismul şi Mondrian au exercitat, pe două căi diferite, o influenţă evidentă asupra curentelor artei abstracte care s-au eliberat de figură cu scopul de a reconstrui un univers de forme simple, de proporţii clare, cu o dorinţă 325 mai mult sau mai puţin vie, mai mult sau mai puţin mărturisită, de a regăsi arhetipurile la care visase Antichitatea şi pe care ea le «îmbrăcase » cu figuri naturaliste sau, cel puţin, apar- ţinînd vocabularului figurilor naturii. Matematica şi geometria rămîn adesea conducătorii acestor căutări cu caracter clasicizant, dacă nu chiar clasic.

în acest clasicism care împinge la ultima limită efortul de abstractizare şi care-l duce pe un plan unde ţine în mod direct de geometrie şi de matematici, germanul Josef Albers compune nişte construcţii de o

intelectualitate precisă şi ascuţită. Picturile sale, ajungînd la extrema simplicitate a figurilor geometrice, fine şi pătrunzătoare, fie că sînt trăsături negre pe pînză sau pe hîrtie, fie că sînt incrustaţii de materie albă pe un panou de abanos, ne trezesc în suflet această nevoie de esenţial care-i anima pe esteticienii şi pe savanţii Renaşterii. Luca Pacioli şi Piero della Francesca, sînt sigur, ar fi fost încîntaţi, ca şi noi înşine, de această artă care s-ar putea califica inumană, dacă vreţi, dar care constituie, totuşi, culmea şi cea mai perfectă expresie a esteticii abstracte. Este cu neputinţă de mers mai departe, în această direcţie, decît Albers, care reduce formele la schemele lor cele mai secrete, păstrînd cu toate acestea puterea de convingere a formelor, aş zice chiar puterea lor de emoţie: emoţie a spiritului, nu a sufletului, plăcere superioară şi plenară a inteligenţei, satisfăcută de nişte compoziţii care nu i se adresează decît ei, deşi ochiul gustă şi el din plin o atît de rară şi de intensă armonie de negru şi alb.

Negrul şi albul sînt, de altfel, favorabile artei abstracte, prin economia si sobrietatea pe care o prezintă gravura, m acelaşi timp ca tehnică şi ca estetică. Din această pricină vedem înflorind o întreagă « şcoală » de gravori abstracţi cu totul remarcabili: Courtin, Hayter, Le Louarn, ale căror cercetări nu sînt cu totul deosebite de cele ale lui Josef Albers.

Pictura abstractă, mai mult dccît oricare alta, se apropie de muzică, mai intîi deoarece compoziţia sa se bazează, foarte adesea, pe construcţii de rimuri evident înrudite cu ritmurile din muzică, a căror aplicare se găseşte mereu chiar în natură, de vreme ce s-a observat că legile creşterii cristalelor ascultă de aceleaşi progresii ca şi legile muzicale. Observaţiile lui Goldschmidt în această privinţă sînt extrem de importante; ele l-au determinat să stabilească celebra sa *lege a compli-*

caţiei care se află expusă şi dezvoltată mai ales în eseul pe care l-a publicat în *Annalen der Naturphilosophie: Über harmonische Annalyse von Musikstücken* [1] şi în cartea sa *Harmonie und Komplikation.*

Vom găsi pe de altă parte speculaţii asemănătoare, de cel mai mare interes, în opera lui Schcen- fliess, *Krystallsysteme und KryStallstruktur.* Rudolf Kassner, în sfîrşit, a scris cuvinte care se vor citi întotdeauna cu folos: « Numai tinzînd spre muzică o artă tinde spre realizarea sa, pe singura cale posibilă putînd în acelaşi timp să dea ceea ce are ea mai intim şi să facă efortul său extrem »[2]. Şi Walter Pater formula aceeaşi idee cînd spunea: «Orice artă aspiră în permanenţă la condiţia muzicii pentru că în momentele sale desăvîr- şite şi ideale, scopul nu este deosebit de mijloace, nici forma de materie, nici subiectul de expresie; şi spre ea, în consecinţă, spre condiţia celor mai perfecte momente ale sale, trebuie să fie obligată să tindă şi să aspire neîntrerupt orice artă » [3].

Se poate spune, într-un sens foarte larg, că nu există artă care să nu fie muzică, pentru că ritmul este una dintre condiţiile sale cele mai esenţiale, dar în arta figurativă, ritmul îmbracă

0 figură care-l maschează şi adesea îl face de nerecunoscut, pentru neiniţiaţi. Ceea ce i-a îndemnat pe pictori să dorească traducerea şi exprimarea ritmurilor independent de figuri, fără figuri. Această condiţie a muzicii, către care arta trebuie neapărat să se îndrepte, o va realiza cu atît mai bine cu cît se va elibera de orice preocupare de reprezentare. Mai ales dacă ea are intenţia de a reveni la măsura originală, adică la cea mai simplă, la cea mai profundă, la cea mai esenţială, la cea care este ritm pur.

Şi din alt motiv pictura abstractă se apropie de condiţia muzicii, de care vorbesc Pater şi Kassner:

---

1 **Berlin, vol. III, 1904.**

2 ***Die Moral der Musik, München, 1905.***

3 ***The Renaissance*, Studies in Art and Poetry, The School of Giorgione. (Citez ediţia din 1928, Macmillan, Londra.)**

acela că ea face apel, mai presus de orice, la sensibilitate. Există mii de feluri de a cerceta o operă de artă figurativă. Cînd este însă vorba de artă abstractă, cel mai bun şi cel mai sigur ghid este sensibilitatea; nu inteligenţa, care este în schimb interpretul necesar al Cubismului. Şi aş spune fără ezitare privitorul trebuie să fie în faţa unei opere abstracte la fel de suplu, de disponibil şi de *impresionabil*, ca şi în faţa unei pînze de Claude Monet. Frumuseţea unei opere muzicale se înţelege, fireşte, prin inteligenţă şi aş zice că această frumuseţe nu este pe deplin simţită dacă nu intră în funcţie inteligenţa şi acelaşi lucru se întîmplă şi în arta abstractă. (Pe de altă parte se poate spune că muzica este arta abstractă prin excelenţă...). Dar este incontestabil că acţiunea sensibilităţii trebuie să preceadă pe cea a inteligenţei şi că, într-o anumită măsură, ea este mult mai necesară decît a doua. Chiar şi la cei mai *ştiinţifici* (în sensul geometric şi matematic) dintre pictorii abstracţi, ca Piet Mondrian, de exemplu, sensibilitatea este instrumentul cel mai indispensabil şi cel mai activ. Aşadar, aceste elemente, atît cele din interiorul operei de artă, precum şi cele care depind de privitor, colaborează ca să înzestreze cu trăsături foarte asemănătoare arta abstractă propriu-zisă şi *cea mai abstractă dintre arte*.

Mai mult încă: este uşor să deosebeşti la cutare sau cutare artist, în momentul creator, o *stare* care să fie exact la fel cu aceea a compozitorului. Deoarece muzica, asemenea artei abstracte, *nu reprezintă nimic* (şi muzica aceea care pretinde că reprezintă ceva este în general muzica proastă: nimic mai detestabil decît *muzica cu program*), pictorul abstract şi compozitorul sînt fiinţele cele mai libere, independent de forma interioară de care ascultă şi de «legile» artei lor, care sînt legi naturale. Impingînd mult mai departe aceste cercetări de care vorbesc şi demonstrînd eroarea lui Henri Poincare şi a lui Lord Kelvin, care afirmă lipsa de omogenitate dintre

spectru şi gamă, Goldschmidt a extins faimoasa lui «lege a complicaţiei», care se ocupă, cum am spus, de raporturile dintre morfologia cristalelor şi armonia muzicală, la legile optice, la anumite forme vegetale chiar, care sînt legate în modul cel mai ciudat şi cel mai evident de secţiunea de aur, Goldschmidt repet, extinde această lege la imaginea sistemului nostru planetar. El depăşeşte astfel generalizările de altfel atît de convingătoare ale lui Wyneken, pentru care o lege unică guvernează proporţiile frunzelor, ale corpului uman şi constantele numerice în corpurile chimice etc.[1]

Se poate conchide că artei abstracte îi este hărăzit să descopere în toată amploarea lor. şi să aplice mai bine decît o făcuse arta figurativă, mai ales cînd, după Renaştere, tirania figurii s-a exercitat mai imperios, toate învăţămintele pe care o explorare totală a lumii numerelor le va scoate fără îndoială la iveală. Arta abstractă, apropiindu-se de muzică, capătă aceea putere de emoţie pe care o posedă muzica, şi de emoţie *directă*. Cu alte cuvinte, puritatea artei abstracte va constitui vehicolul imediat dintre sensibilitatea artistului şi cea a privitorului.

Mulţi pictori şi-au conceput pînă acum tablourile ca pe nişte simfonii şi titlurile pe care le poartă arată destul de bine acest lucru. De exemplu *Scherzo* de Wassili Kandinsky, din 1927, *Allegro* de Rudolf Bauer şi *Clavecinul bine temperat* de Il.M.Berard. O întreagă şcoală, chiar, s-a intitulat, singură muzicalistă (Il. Valensi) încît Raymond Bayer a putut să spună că ea « era mai mult decît o şcoală, o doctrină de artă». Pictorii muzicalişti caută o metodă de compoziţie înrudită cu compoziţia

1 ***Goldschmidt. Über Harmonie im Weltraum. Ein Beitrag zur Kosmogonie. Annalen für Naturphilosophie, 1905. – W. Wyneken. Der Aufbau der Form im natürlichen Werden und künstlerischen Schaffen, vol. I. Ein neues 329 morphologisch-rhytmisches Grundgesetz, Drcsda, 1904.***

muzicală sau îşi propun să creeze, la privitor, o stare asemănătoare cu cea în care s-ar afla dacă ar asculta muzică.

Raymond Bayer vede aici un veritabil fenomen de epocă. « Muzicalismul, spune el, este doctrina care pretinde să ilustreze prin operele sale o întreagă perioadă de evoluţie a artelor. Erau timpuri, ni se spune, în care arta dominantă – cea preponderentă – era arhitectura sau pictura sau arta literară; a fost dat secolului nostru şi celui precedent să fie epoca muzicii, să confere muzicii, între arte, demnitatea de organizator şi de ghid. Să ne înţelegem: aceasta înseamnă că purtaţi de spiritul epocii şi, poate, de o tainică evoluţie fatală a sistemului artelor, generaţii întregi de artişti gîndesc sub semnul muzicii, aşa cum se întîmpla altădată s-o facă sub semnul arhitecturii sau al artei literare: ei concep, înlăuntrul tehnicilor care le sînt proprii, un univers de forme, un univers de acorduri şi, ca să ne exprimăm astfel, o lume de artă în *asonantă* cu această artă dominantă şi să-şi construiască, în raport cu ea, schemele şi morfo- logiile sale. »

Pentru pictorii care se mulţumesc să sugereze mai mult decît să demonstreze, se pune problema de a crea ceva care să nu fie imaginea unei anumite muzici, ci să fie muzică în sine. Tocmai aceasta a făcut Braque în unele dintre tablourile sale, magnifice în suprema lor economie de forme şi de culoare, inspirate de muzica al cărei spirit răspundea cel mai bine suveranului clasicism al acestui pictor: muzica lui Johann Sebastian Bach. în aceste picturi Braque apare mai mult ca un pictor abstract decît ca un cubist, 330

întrucît obiectul prealabil nu există, şi in abstracţia muzicală a desăvîrşit el această putere şi senină armonie a cărei magistrală expresie este tabloul său *Omagiu lui Bach*.

Muzica lui Bach stă de asemena la originea cercetărilor unuia dintre cei mai atrăgători şi

mai remarcabili pictori abstracţi, un artist care a construit cu răbdare, cu osteneală, cu un soi de admirabilă asceză o frumoasă operă axată în întregime pe corespondenţele descoperite de el: Auguste Herbin. Ascultînd o bucată de Schumann, construită pe literele numelui Bach, care dau în notaţia uzuală in Franţa notele: si, la, re, sol, a putut el să descopere identitatea dintre sunete şi literele care le reprezintă, pe de o parte, şi culori pe de alta. Acesta a fost punctul de plecare al unui monumental studiu asupra raporturilor şi relaţiilor al căror obiect îl constituie formele şi culorile: rezultatul acestui studiu se află expus într-o carte care este şi cheia operei lui Herbin şi în acelaşi timp expresia esteticii sale, a metafizicii sale, a moralei sale, într-un cuvînt: al concepţiei sale asupra universului sensibil şi spiritual.

Nu voi întreprinde analiza interesantei lucrări care conţine aceste date şi fără de care cred că pictura lui Herbin nu poate fi înţeleasă în întregime. Trebuie deci, pentru a-i face în întregime dreptate, să înţelegem tot ceea ce a vrut să facă şi ce a făcut acest artist. Pentru Herbin, de exemplu, în opera sa abstractă, cel puţin, căci înainte el a fost figurativ şi cubist, pictura este o artă cu două dimensiuni: « culoarea, scria el, fiind mijlocul picturii, trebuie să fie concepută deci într-o formă cu două dimensiuni pentru a obţine o unitate de expreise. Pictura nu are nevoie de cea de a treia dimensiune, nici în realitate, nici printr-un artificiu oarecare, căci culoarea exprimată în cazul celor două dimensiuni posedă, în sine, o putere spaţială. Anumite culori exprimă spaţiul în adîncime (albstrul şi nuanţele sale), altele spaţiul înainte 331 (roşul şi nuanţele sale). Anumite culori exprimă radiaţia dinăuntrul în afară (galbenul şi nuanţele sale), altele dinafară înăuntru (albastrul şi nuanţele sale). Anumite culori exprimă mobilitatea (culorile roşii, galbene, albastre), altele imobilitatea (culorile albe,

negre, verzi), altele mobilitatea şi imobilitatea după raporturile respective (culorile roşii şi violete). Aceste rezultate mai pot fi modificate prin raportul culorilor între ele ». Auguste Herbin a studiat multă vreme diversele teorii asupra culorilor enunţate de savanţi. Cele ale lui Goethe în special i-au reţinut atenţia, şi el nu s-a îndepărtat prea mult de ele, dar numai ca pictor şi în funcţie de tablou s-a constituit propria sa teorie asupra culorilor. Opera sa rămîne esenţialmente plastică şi poate fi perfect gustată fără să ştii neapărat că ea se spijină pe un sistem atît de elaborat şi de riguros. Opera şi sistemul sînt inseparabile totuşi şi cred că ar fi întotdeauna avantajos dacă s-ar studia împreună, dar dacă în domeniul teoretic el construieşte un soi de fizică-metafizică, materialistă în măsura în care ea examinează fenomene optice, spiritualistă întrucît ea urmăreşte să găsească Divinul, în picturile sale Herbin mlădiază această rigoare prin jocul formelor care modifică, potrivit dimensiunilor, figurilor, relaţiilor lor, semnificaţia culorilor.

Partea cea mai îndrăzneaţă a doctrinei lui Herbin este cea care stabileşte un anumit paralelism între culoare şi literă, silabă, cuvînt. în cartea sa [1] vom găsi tabloul raporturilor dintre vocale, notele gamei muzicale şi culori. Această adecvare a lumii cuvîntului, a muzicii şi a picturii este un lucru foarte ciudat şi nou, dar nu cu totul lipsit de arbitrar, pare-se, chiar dacă ar fi nepotrivit să discutăm concluziile unei lungi anchete care se sprijină pe ani de experienţe. Herbin ne aminteşte, de altfel, chiar el, « că arta nu poate, nu trebuie să se servească decît pe sine, cu mijloacele care-i sînt proprii. Arta nu poâte

1 ***L'art non-figuratif, non-objectif.*** **Paris, Editions Lydia Gonii, 1949.**

servi ceva care-i este străin decît deservind«-se pe sine. Comp unind forme şi culori care corespund literelor numelor proprii sau comune, noi nu ne vom gîndi niciodată la aspectul fizic, la utilitatea practică, politică sau religioasă, nici la semnificaţiile simbolice sau literare. întreaga acţiune a picturii rezidă în raportul culorilor între ele, în raportul formelor între ele şi în raportul dintre culori şi forme. Să adăugăm, pentru ca totul să fie foarte clar, că definiţia tuturor acestor raporturi implică, în mod necesar, în toate sensurile, toate calităţile sau toate defectele artistului. Un cîmp nou şi imens se deschide în faţa noastră pentru dezvoltarea imaginaţiei, a puterii şi a fineţii în raporturile dintre forme şi culori, pentru dezvoltarea fiinţei umane în direcţia Spiritului. Renunţînd la obiect am regăsit Cuvîntul şi acţiunea creatoare»[1].

Există ceva infinit de nobil în această doctrină, precum şi în picturile iui Auguste Herbin, care, cu tonurile lor pure şi cu formele lor geometrice, suprapuse sau combinate unele cu altele, se silesc să regăsească ordinea şi structura originală a Universului. Deşi simţurile sînt puternic amestecate aici, operaţia pare în primul rînd intelectuală: operă a inteligenţei ea interesează inteligenţa. Sînt sigur că Goethe ar fi acordat acestei arte o mare importanţă, căci în ea se merge de la material la spiritual, de la uman la divin.

Se cuvine deci să considerăm picturile sale drept nişte expresii ale invizibilului şi nişte etape spre accesul la inexprimabil, ceea ce nu le împiedică să fie, în acelaşi timp, acele « obiecte de delectare » care trebuie să fie în primul rînd operele de artă. O extraordinară senzaţie de puritate, de forţă, de demnitate emană din aceste tablouri, şi cel care nu admite principiul pe care sînt construite nu va putea să ignore adevărata lor valoare plastică, via lor evidenţă. .Herbin a făcut o artă vie pornind de la un sistem extrem

de riguros şi de didactic. Opera sa reprezintă în arta abstractă actuală un efort pentru a reuni o anumită mistică a culorilor, o experienţă ştiinţifică foarte complexă si aprofundată, un sentiment uman, în sfîrşit, căci din acest acord dintre mistică şi pragmatismul ştiinţific trebuie să ia naştere o emoţie.

Deşi Mark Tobey se inspiră încă din dinamismul american de o atît de generoasă vitalizare, la el nu mai rămîne nimic din confuzia care pare să devină pentru ea însăşi obiect de delectare sau principiu de exuberanţă vitală. Călătoria pe care a făcut-o în China, în 1934, stă, cel puţin în parte, la origina acestui rafinament al formei, a acestei subtilităţi de gîndire care-l izolează de mişcarea *action-art* propriu-zisă. Aşa cum a arătat Holger Cahill, din studiul facturii şi al caligrafiei chineze s-a desprins această extraordinară virtuozitate a trăsăturii vii, atît de caracteristică pentru Tobey. « Din acest studiu provine scrierea albă care apărea în *Se apropie luna august* şi *Lumină tremurînd.* Dar scrierea nu este bazată pe caligrafie, ci pe mişcarea liberă a penelului chinezesc, făcînd salturi peste păturile spaţiale care se întrepătrund în *Lumină tremurînd*, închizînd imaginile în plasa lor primitivă. în *Se apropie luna august*, liziera incîlcită, la dreapta, seamănă, cu o pagină din ts'ao-tzu, scrierea cu herburi chinezească. Efectul viu al picturii lui Tobey depinde de un joc subtil între structurile insesizabile şi un fond de umbră, o poezie de forme sugerate şi de lumină ţesută, mereu la limita unui spaţiu nedeterminat. » După teoriile lui Worringer, pe care le-am expus mai înainte, ar rezulta că abstracţionismul ar fi, în parte, o consecinţă a ceea ce marele estetician german numea *Raumscheu* şi pe care noi l-am definit mai sus. Lucrul este probabil adevărat la primitivi sau în culturile arhaice, dar această *teamă de spaţiu*, acest soi de spaimă pe care o încearcă omul cînd trebuie să precizeze locul său într-un univers greşit definit, a dispărut din momentul în care construcţia perspectivei numite albertiene, din secolul al XV-lea, a sta-

bilit o lume raţională, care dă iluzia unei repre-

zentări a spaţiului real şi după care fiecare obiect era aşezat la locul potrivit într-o lume organizată prin colaborarea inteligenţei cu simţurile.

De cînd principiile lui Alberti au fost puse în discuţie, numai pictura academică le-a rămas fidelă, în general, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, şi am văzut pictorii moderni construindu-şi propriile lor spaţii, aşa cum o făcuseră înaintea lor pictorii epocii helenistice şi chinezii din epoca Song. Primul care a procedat astfel la o subiectivare aproape totală a spaţiuui a fost Cézanne[1]. După el Foviştii, Cubiştii, Expresioniştii de la *Blanc Beiter* şi-au imaginat de asemenea spaţiul lor şi i-au dat o valoare nu numai individuală, ci obiectivă şi generală. Cu artiştii « abstracţi», apropierea spaţiului devine un lucru mai complex şi în acelaşi timp mai liber. În această artă absolută, independentă de figuri, spaţiul, scăpînd şi el de perspectiva tradiţională, ea însăşi legată de figură, tinde să devină un absolut. El nu mai este o constrîngere, nici un mijloc generator de spaimă; din *Raumscheu* el devine, dimpotrivă, sublimarea datelor sensibile, precum şi a principiilor raţionale.

Chiar şi în arta musulmană, care este, fără îndoială, cea mai riguros abstractă, descoperim uneori o intenţie de a determina spaţii diferenţiate, modificări de tratament şi de formă, distingînd în basoreliefuri geometrice planuri succesive. Arta abstractă occidentală, operînd cu cea mai severă austeritate, în opera lui Mondrian, de exemplu, proclamă că este de ajuns o compoziţie bidimensională pentru care nu există spaţiu decît la suprafaţă şi care neagă, sau ignoră, adîncimea. Fiecare artist îşi inventă propriul său spaţiu, adică lasă să se construiască în mod liber universul care-i este propriu, şi dispune, pentru aceasta, de o asemenea independenţă cum un pictor n-a mai avut niciodată în decursul secolelor.

---

1 **Vèzi L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace,* 335 Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1948.**

într-adevăr, noţiunea de spaţiu era comandată fie de către o anume tradiţie, fie de o concepţie religioasă sau filozofică a «categoriilor», fie de o obişnuinţă a ochiului sau a spiritului. Astăzi, această autonomie totală care este privilegiul oricărui artist, în cadrul anumitor tendinţe, căci nu este vorba de *şcoli*, îi permite să creeze spaţiul care convine cel mai bine *respiraţiei* sale; cred, prin urmare, că şi în acest domeniu, un factor fiziologic este legat de factorul psihologic şi estetic şi că maniera în care un pictor reprezintă şi exprimă spaţiul este la fel de revelatoare în ceea ce priveşte individualitatea sa biologică, după cum anumite structuri arhitecturale sînt revelatoare pentru individualitatea biologică a unei epoci sau a unei ţări.

Printre noile expresii ale spaţiului, care s-au eliberat graţie abstracţionismului, aş menţiona mai întîi extraordinarele *interioare* ale lui Vieira da Silva în care procesul de abstractizare, plecînd de la un anumit decor aproape realist, construit după principiile lui Alberti şi populat de personaje figurative, se îndepărtează în mod progresiv de acest *real*. Mai întîi se pare că decorul tremură: spaţiul e cuprins de ameţeală, ortogonalele tremură şi oscilează şi un soi de mediu gazos înlocuieşte solidele stabile şi liniştite pe care se sprijină de obicei privirea noastră. Figurile se subţiază şi ele şi devin transparente, fantomatice, se şterg în fine, nemailăsînd decît amintirea, aluzia la o prezenţă. Este lumea visului şi a halucinaţiei, nu mai este cea a realităţii, percepute şi exprimate după legile raţiunii sau după datele simţurilor. Lumea lui Vieira da Silva este de nelocuit pentru oameni, pentru că echilibrul său (ea nu este, de fapt, decît în aparenţă dezechilibrată şi chiar dacă legile sale sînt cele ale coşmarului şi ale iraţionalului, ele sînt totuşi legi) este făcut dintr-o instabilitate primejdioasă, dintr-un consimţămînt periculos la pericolele cele mai mari, căci nu există o suprafaţă aici pe care piciorul să se poată rezema fără să alunece pe vreo dală lucind de apă sau să străbată un parchet iluzoriu.

Se întîmplă chiar că, în mod vizibil, tot felul de trape se deschid în carelaje înnebunitoare, iar

starea de spirit pe care o crează în noi aceste culori care ondulează, aceste holuri umflate ca nişte băşici şi gata să pleznească, este o *stare de fugă*, o stare specială de spaimă care domină visele celor urmăriţi.

Care este natura acestui *Raumscheu* propriu lui Vieira da Silva? Mai degrabă psihologul decît esteticianul s-ar cuveni s-o analizeze. Eu mă voi mulţumi să notez, în anumite tablouri ale acestui artist, care se reduc la două dimensiuni, o victorie împotriva acestui *Raumscheu*, o domolire a anxietăţii spaţiale şi a delirului neliniştit care de aproape douăzeci de ani obsedează perspectivele sale iraţionale. Opera lui Vieira da Silva este foarte importantă prin aceea că demonstrează, cu izbitoare evidenţă, felul cum spaţiul propriu-zis, fără să devină abstract s-a îndepărtat complet – rămînînd totuşi, într-o anumită măsură, reprezentaţional – de toate principiile geometrice, senzoriale şi psihologice care guvernau reprezentarea spaţiului în pictura occidentală încă din timpul Evului Mediu. Istoricul va sublinia probabil o analogie între aceste perspective care au « pierdut raţiunea » şi caracterul esenţial al epocii în care trăim, a subversiunii valorilor care se constată aici, neplăcerea pe care o crează la cea mai mare parte a oamenilor sentimentul că ei au de trăit într-o lume dislocată, detracată, dezechilibrată, în care locul fiecăruia a devenit nesigur şi precar, pus în permanenţă sub semnul întrebării. Dacă este adevărat că artistul exprimă, inconştient de cele mai multe ori, starea cea mai profundă a societăţii în care trăieşte, sînt convins că picturile lui Vieira da Silva, populate de umbre fugitive şi hărţuite, palatele sale care stau să se năruie la cea mai mică adiere, «marile sale magazine » goale de clienţi şi animate de scări rulante îngrămădite, temniţele sale care sînt colivii de păsări şi coliviile sale care sînt nişte imense temniţe, sînt convins că tot 337 acest univers înclinat în mod periculos spre prăpăstiile obsesiei corespund unei realităţi profund revelatoare pentru spiritul epocii noastre. A studia maniera în care fiecare pictor se încarcă sau se descarcă, în pictura sa, de

neliniştea pe care fiecare o resimte şi o percepe în felul său ar fi, în ceea ce priveşte arta abstractă, deosebit de interesant. La fel ca şi suprarealismul care este, de asemenea, un fenomen de epocă şi ale cărui întoarceri la anumite perioade arată înrudirile profunde care le leagă, Arta abstractă corespunde unei stări sufleteşti specifice timpului nostru. Fiecare artist abstract aduce, într-un cuvînt, o formulă de construcţie a universului, imaginată de el, potrivită cu propria sa individualitate şi cu atitudinea sa faţă de universal, cu felul cum a fost el influenţat de universal şi cum îl influenţează şi el, la rîndul său. înţelegem, fără a fi necesar să fim de acord asupra chestiunii, care este acestă *Raumscheu* specifică a epocii noastre şi în ce măsură reclamă ea o punere în ordine, prin intermediul cercetătorilor unei estetici abstracte a valorilor plastice şi a valorilor intelectuale ale unei lumi căzute în cea mai totală şi mai dureroasă confuzie.

Suprarealism şi Abstracţionism sînt astfel două doctrine de evaziune sau de salvare pe care secolul nostru şi le propune pentru a-şi depăşi anxietatea.

Evoluţia reprezentării figurative, pe care am definit-o suprarealistă şi expresionistă în acelaşi timp, în care se mărturiseşte neliniştea spaţială a epocii noastre, este pe deplin reprezentată de opera lui Pavel Celicev care, după ce a pictat compoziţii neliniştite şi neliniştitoare, ajunge în cele mai recente opere ale sale la o aspaţialitate pură închisă într-o reţea de suprafeţe de cristale care aminteşte de dodecaedrul scump pictorilor din Renaştere.

Drama umană căreia Celicev. îi dăduse o reprezentare atît figurată cît şi alegorică se rezolvă printr-o căutare a legilor constructive ale universului aşa cum le sugerează figurile alegorice. Spaţiul nu mai este un element tragic al vieţii

omeneşti, ci adevărul esenţial al fiinţei cosmice. Pe alte căi decît matematicienii, pictorul îşi

conduce investigaţia acestor relaţii supreme care intră în combinaţiile de numere şi de planuri. Demersurile sînt diferite, dar scopul şi aspiraţia sînt aceleaşi şi este deosebit de interesant să descoperim în picturile recente ale lui Celicev această expresie transcendentală a structurilor originale. După cum şi mai interesant chiar este să descoperim că numai după lungi şi remarcabile căutări de ordin figurativ pictorul, printr-o succesiune de « despuieri», a golit forma de tot ce avea accidental şi provizoriu şi a construit această « anatomie a universului», de un dinamism extrem, ale cărui linii de forţă reprezintă marile curente ale. naturii în care şi mişcarea aştrilor îşi are locul său necesar. Trecerea de la Suprarealism la Abstracţionism apare aici ca o necesitate, ca o fatalitate a cărei împlinire era necesară pentru ca opera lui Celicev să-şi capete întreaga sa eficacitate.

Suprarealism şi Abstracţionism sînt astfel două doctrine de evaziune sau de mîntuire pe care secolul nostru şi le propune pentru a-şi depăşi anxietatea, tradusă cu atîta forţă în filozofia, în arta faţă de care *Raumscheu* nu este decît un aspect foarte semnificativ, fireşte, dar care nu-şi capătă întreaga semnificaţie decît atunci cînd este studiat paralel cu celelalte aspecte ale anxietăţii de care vorbim. Acesta este motivul pentru care atîţia artişti din timpul nostru oscilează între spiritul suprarealist şi spiritul abstract, cedînd succesiv cînd unuia, cînd celuilalt, sau sînt simultan animaţi de cele două tendinţe, mai puţin antagoniste decît s-ar putea presupune în primul moment. în ce măsură Klee sau Vieira da Silva sînt suprarealişti sau Abstracţi – sau de amîndouă felurile în acelaşi timp? Vulliamy, Schneider, Esteve, Lapicque, Vasarely şi încă mulţi alţii au fost suprarealişti înainte de a trece la Arta Abstractă, şi unii dintre ei merită să fie examinaţi sub aceste două aspecte, fără de care 339 unele elemente importante ale personalităţii lor rămîn neexprimate. Cu atît mai mult cu cît în Arta Abstractă se manifestă o dorinţă de a scăpa de realul tradiţional, pe care o găsim la

Suprarealişti, iar aceştia, la rîndul lor, se dăruiesc cu totul acestei puteri de invenţie autonomă, de imaginaţie fără margini, de creaţia pură, care aparţine şi artiştilor abstracţi.

Printre modurile cele mai reprezentative ale timpului nostru de a exprima spaţiul, aş vrea să mai semnalez, pentru deosebita sa importanţă, pentru semnificaţia şi frumuseţea sa plastică, opera lui Alberto Magnelli. Compatriot al marilor născocitori ai perspectivei, Alberti şi Brunelleschi, Magnelli a construit arhitecturi monumentale de forme abstracte în care apare un sentiment cu totul nou al spaţiului: mă gîndesc mai ales la acea suită de tablouri intitulată *Pietrele*, care constituie una dintre expresiile cele mai semnificative ale esteticii lui Magnelli, ale tehnicii şi ale concepţiei sale despre lume. Florentin, Magnelli a trecut la arta abstractă mînat de dorinţa de a reduce la esenţa lor forme capabile să organizeze în acelaşi timp într-o armonie senzorială şi într-un echilibru intelectual un univers care nu va mai depinde de tradiţiile figurative. Pornind de la figură, Magnelli a supus-o, mai întîi, unei operaţii de purificare, de simplificare, apoi, în ziua în care a constatat că figura era un *suport* mai mult incomod decît util, a eliminat-o din tablourile sale. A revenit astfel, pentru desă- vîrşirea artei sale, la operaţiunea iniţială a marilor « Abstracţi» ai Renaşterii, Piero della Francesca şi Paolo Uccello, pentru care *placarea* formei vii pe un fond de structuri geometrice era o con- strîngere întotdeauna neplătucă. Contemplînd tablourile lui Magnelli anterioare epocii în care a devenit abstract, cele din 1914, de exemplu, am văzut cît de incomodă putea să fie, atîta vreme cît era aservită figurii, necesitatea de a desfigura personajul pentru a-l face să intre într-o schemă constructivă abstractă, în monumentalitatea sa, Magnelli regăseşte spiritul de fineţe al vechilor Florentini, sentimentul 340

lor arhitectural în acelaşi timp grandios şi subtil. Ca şi ei, el are sentimentul marii picturi care cuprinde bine peretele şi am dori să-l vedem pictînd săli vaste şi întinse galerii de palat, pe care să se desfăşoare sobra lui magnificenţă,

plină de bucurie sau dramatism, viguros plastică în accepţiunile cele mai variate şi dominate mereu de un spirit viguros şi calm *clasic* prin acea *concinitas* [1] din care León Battista Alberti făcea, în secolul al XV-lea legea principală a armoniei şi frumuseţii.

Alberto Magnelli e prea florentin, e prea « clasic » pentru a nu se mulţumi să exprime un spaţiu nou, o tridimensionalitate ingenioasă şi pasionantă, pe o suprafaţă cu două dimensiuni. El nu are nevoie de spaţiu-obiect. El inventă propria sa reprezentare a spaţiului, şi aceasta îi este de ajuns.

S-a produs în opera lui Magnelli, ca în opera mai multor alţi pictori contemporani italieni, ceva ciudat, care corespunde unei întoarceri la problemele spaţiale de care s-au preocupat italienii din Renaştere, în sensul că ei se îndreaptă către soluţiile pe care Renaşterea le-a lăsat de 0 parte şi a exclus numeroase posibilităţi care 1 se ofereau, adoptînd pentru totdeauna piramida vizuală din care şi-a tras viaţa, dacă se poate spune aşa, întreaga tradiţie spaţială a picturii occidentale, pînă la Cézanne, primul care a descoperit şi a aplicat *celelalte soluţii*, care nu fuseseră luate în consideraţie.

Bidimensionalismul lui Magnelli postulează şi eplicitează chiar adesea extinderi spaţiale care n-au fost *reprezentate*, ci demonstrate. Se pare că italieni ca Rădice sau Giannatasio, reluînd opera lui Pierro della Francesca şi Alberti, în momentul în care opţiunea decisivă se săvîrşise, încearcă şi ei celelalte moduri de expresie spaţială pe care pictura abstractă, separată definitiv de piramida optică, le foloseşte şi le dezvoltă în funcţie de sensibilitatea spaţială a fiecărui artist şi nu supunîndu-se ca pînă acum unei noţiuni de spaţiu, în mod sărac şi şcolăresc preferată dintre toate cîte sînt *posibile*.

Este deosebit de important să examinăm în ce fel Prampolini, provenit din Futurism, şi care cercetase

---

1 **De fapt de la latinescul *concinnitas (-atis),* armonie, 341 echilibru, dozare fericită (N. T.).**

toate soluţiile spaţiale adoptate de Futurişti, transpune în compoziţii pur abstracte aceste sinteze de mişcări în convenţionala aluzie la cea de a treia dimensiune pe care o impunea dorinţa de simultaneitate totală adusă de Futurism, paralel cu metoda cubistă a dezvoltării simultane a tuturor suprafeţelor obiectului. Futuriştii nutreau ambiţia să realizeze în mişcare acest soi de desfăşurare a formei pe care cubismul o fixa într-o structură geometrică statică, făcînd momentul să devină însumarea tuturor momentelor posibile. Punctul slab al Futurismului consta de altfel, în afară de rolul excesiv pe care-l acorda teoriilor, în ideea eronată că o sinteză este doar rezultatul însumării diverselor analize. Trecînd la Abstracţionism, Prampolini deschidea artei sale căi mai lungi şi mai rodnice decît cele ce i le oferea mişcarea futuristă, căreia îi aparţinuse şi care a fost săracă în urmări.

Este semnificativ, în orice caz, să-i regăsim pe aceşti italieni, futurişti sau abstracţi, la începuturile noilor investigaţii spaţiale ale artei abstracte de astăzi, ca pe italienii de altădată la începuturile studiului perspectivei, în perioada în care Renaşterea inaugura noi metode de cercetare şi de expresie ale universului. Fiecărei epoci îi revine sarcina de a efectua experienţele care-i erau rezervate, potrivit evoluţiei sensului ideilor şi formelor. Eliberarea de perspectivă, care este unul dintre caracteristicile importante ale abstracţionismului, se declară în favoarea unei autonomii spaţiale absolute. Autonomie care nu se manifestă numai în diversele tratări ale spaţiului, în pictura propriu-zisă, ci de asemenea în folosirea anumitor tehnici noi, fără echivalent în deosebirea de altădată care se făcea între sculptură şi pictură, întrucît acum este vorba

> de materiale noi, creînd deci tehnici noi şi ajungînd la maniere de exprimare a spaţiului care n-ar fi putut să fie posibile dacă aceste materiale şi tehnici n-ar fi fost alese.

Colajul, după cum am spus, este una dintre aceste noi tehnici, folosite pe scară largă, încă de la începutul secolului nostru, şi în care fiecare mişcare (Cubism, Futurism, Dadaism, Suprarealism) a

descoperit un vocabular plastic corespunzător esteticii sale proprii. Formarea noilor spaţii în colaj este unul dintre fenomenele cele mai ciudate şi mai semnificative ale artei contemporane. Colajul a fost poate chiar la originea diferitelor tehnici de reprezentare plastică a spaţiului, care nu aparţin nici picturii, nici sculpturii şi care tind la o veritabilă *ocupare* – literal vorbind – a spaţiului şi nu la o *f igurare* a lui. A umple spaţiul cu obiecte (obiecte non-figurative, bineînţeles) şi a nu mai reprezenta doar obiecte um- plînd spaţiul, aceasta este preocuparea unui întreg domeniu al Artei Abstracte. Cubiştii încercaseră în sculptur-pictura lor ceva asemănător, dar importanţa «construcţiilor» abstracte vine de acolo că ele folosesc o extraordinară varietate de mijloace, faţă de care repertoriul colajelor cubiste, cu obiecte *adevărate*, avînd trei dimensiuni (pachetul de ţigări etc), apare cu totul sărac. Această experienţă cubistă n-a durat, de altfel, prea mult ; în afara cîtorva opere deosebit de reuşite, ea n-a produs decît bizarerii, care aveau, totuşi, imensul merit de a deschide calea unor mijloace de expresie încă necunoscute sau ale căror posibilităţi n-au fost înţelese în întregime. Cubiştii *gindeau pictura:* aceasta îi împiedica să meargă mai departe. Ei se alfau într-un impas în ceea ce priveşte noile construcţii spaţiale. Este interesant de a studia la Paule Vezelay modul cum se face trecerea de la pictură la colaj şi de la colaj la acele «tablouri de sîrmă», în care a realizat rare şi subtile capodopere. Colajul a fost pentru ea mijlocul de a încerca reliefuri reale în combinaţie cu forme pictate. Un studiu 343 al liniei, pasionat şi aprofundat, al liniei pictate generatoare de viaţă şi creatoare de spaţiu, stă astfel la originea construcţiilor tridimensionale care sînt «tablourile de sîrmă » ale artistei, lăcaşul unei armonii platoniene a ideilor şi a formelor.

Linia, pe suprafaţa desenată, sugerează spaţiul şi determină, cu complicitatea spiritului nostru, virtualitatea adîncimii. Volumele care iau naştere din linia în mişcare se stabilesc şi se afirmă în tridimensionala lor realitate. Paule Vezelay a

studiat multă vreme această posibilitate creatoare a liniei, energie concretă şi în acelaşi timp formă abstractă. Întrucît linia nu este decît ea însăşi, fără referinţă la figuri existente în natură, dar a descoperit sursa adevărată a înfloririi majore a talentului său în momentul în care a eliberat linia de suprafaţa care-o silea la captivitate şi limite. De multă vreme se simţea că, în picturile şi în desenele sale, Paule Vezelay urmărea această eliberare a liniei autonome din punct de vedere spaţial şi se străduia s-o separe de suprafaţă. Ea a reuşit să facă acest lucru în momentul în care a fixat linia în spaţiul pur, o linie statică dar avînd toate posibilităţile evoluţiei în dimensiunea a treia. Pentru aceasta trebuia ca linia să nu mai fie o trăsătură desenată sau pictată, ci un *obiect*, adică linia devenită un lucru în sine, iar nu ca pînă atunci o imagine, aluzie, sugestie sau iluzie.

Paule Vezelay a *detaşat* atunci linia de suportul său, restituindu-i astfel independenţa spaţială, şi, în mod cu totul natural, adîncimea a adoptat această linie şi s-a oferit ca « suport» pentru desfăşurările sale. Se obţin astfel noi posibilităţi de o bogăţie nelimitată ca rezultat al acestei tehnici noi, atît de originale şi de seducătoare care a cucerit într-adevăr un material nou în urma relaţiilor stabilite astfel între linie şi spaţiul său.

Beneficiind de considerabila varietate a mijloacelor pe care le oferă diversele dimensiuni şi dispuneri ale acestui spaţiu – loc de mişcare, linia le-a multiplicat şi mai mult împrumutînd

materii şi structuri de o infinită varietate. Linii drepte cu traiect independent sau deschizînd chiar unghiuri, ca nişte porţi, către adîncime, linii răsucite revenind asupra lor însele ca nelinişte a şi căutarea labirintului, ele îşi însuşesc spaţiul pe care l-au decupat, elaborînd astfel volume aeriene, mase atmosferice, a căror greutate şi densitate variază fără încetare. Asocierea şi opoziţia dreptelor îndoite instalate în infinit şi a

curbelor turmentate a căror mişcare progresivă are în ea ceva nesigur şi dureros au aici aceeaşi valoare ca şi dialogul instrumentelor într-o sonată sau într-un cvartet.

Liniile Paulei Vezelay, în sfîrşit, au o sonoritate, un timbru – dacă e să rămîn la metafora muzicală –, o valoare vizibilă şi tactilă, deosebite, după însăşi materia lor: in, mătase, metal, materie plastică, *nevibrînd* în acelaşi fel şi alcătuind spaţii deosebite, după cum deosebite sînt şi aceste materii. La fel de deosebite devin în clipa de faţă şi umbrele pe care ele le proiectează pe fondul «tabloului», umbre care au, adesea, atîta importanţă, atîta *existenţă* ca şi liniile înseşi. Între linii şi umbre iau naştere atunci relaţii noi şi creaţii de spaţiu de o ciudată subtilitate. Trebuie să-i recunoaştem Paulei Vezelay meritul de a fi realizat o tehnică absolut independentă şi originală de expresie a formei în spaţiu, prin mijlocirea instrumentului cel mai delicat, cel mai suplu şi totodată cel mai exigent şi mai dificil de mînuit. Măiestria la care a ajuns ea în acestă arta, creată de ea şi de ea dusă pînă la perfecţiune, este de o nobleţe, de o puritate, de o intensitate de expresie care ne stîrneşte întreaga noastră admiraţie.

Oprele lui César Dómela constituie, în arta de astăzi, ceva atît de excepţional şi de singular, încît nu ştim ce cuvînt să folosim ca să le denumim. Artistul le numeşte «tablouri-obiecte » ceea ce nu este o definiţie rea ; dar aceasta nu arată în suficientă măsură diversitatea de materiale din care este făcut «tabloul». Construcţia plas- 345 tică a unui anumit ansamblu de forme asociate
într-o structură monumentală de o excepţională unitate reclamă de fapt, pentru realizarea sa, participarea lemnului de diverse esenţe, a mai multor metale, a sticlei, a lacului, a pieilor: acesta este vocabularul de care se slujeşte Dómela şi apare într-adevăr extraordinar faptul că elementele multiple din care este făcut «tabloul- obiect» afirmă în fiecare dintre operele sale caracterul inevitabil – aş spune mai degrabă fatal – al fiecărui din aceste

componente.

Această multiplicitate de materiale folosite nu este cîtuşi de puţin rezultatul unui capriciu. Gravitatea profundă a artistului, autenticitatea sa absolută, preocuparea constantă de a atinge spiritual prin mijlocirea materialului, exclud orice supoziţie de gratuitate sau de «joc » ; nici măcar plăcerea virtuozităţii nu intră în discuţie aici, căci virtuozitatea se încîntă şi se satisface pe sine însăşi, în vreme ce îndemînarea magistrală cu care César Dómela dispune elementele tabloului său, deşi perfect conştientă, din punct de vedere plastic, şi sigură de ea însăşi, nu cunoaşte la perfecţie, pare-se, raportul fiecărei materii cu caracteristicile esenţiale ale personalităţii sale. Dómela se slujeşte de un limbaj plastic subtil şi care, la prima vedere, te încîntă prin rafinamentul său, dar pentru cine a pătruns în universul secret al operelor sale şi a încercat să desprindă lecţii din ea, devine evident că un întreg ansamblu de *forme simbolice* şi de *materii simbolice* se articulează în fiecare tablou, ansamblu pe ale cărui legi interioare, pe ale cărui « chei » avem interes să le descoperim, în operele recente ale lui Dómela, apare mai ales o temă dominantă care se manifestase şi în tablourile anilor precedenţi şi care prin frecvenţa revenirilor sale, astăzi, prin insistenţa amintirilor sale, ne face să înţelegem pe deplin semnificaţia capitală a acestei constante. Nu se pune problema să ne întrebăm, sau să-l întrebăm pe artist despre « semnificaţia » operei: această semnificaţie nu poate să fie decît fără referinţă la formele naturale comune, de vreme ce este vorba

> aici de o operă abstractă, non-figurativă. Niciodată, totuşi, aceste calificative nu mi s-au părut atît de slabe, atît de insuficiente decît atunci cînd am încercat să le folosesc pentru a defini opera lui Dómela. Cum să admiţi că poate fi calificat drept abstract concretul pur, şi dacă figura pe care o regăsesc atît de des în tablourile- obiecte ale lui Dómela nu este dintre acelea pe care pictorii le aleg cu predilecţie ca subiect, cel care a recunoscut o dată preferinţa şi importanţa pentru totalitatea operei lui

Dómela, înţelege că, prin folosirea (la el inconştientă) acestei forme simbolice, artistul revine la figura iniţială, la aceea faţă de care orice alte figuri nu sînt decît variante şi transformări.

Cum el era chinuit de problema naşterii şi a dezvoltării vieţii şi preocupat, în inconştientul său, de a evoca acest proces ciudat şi secret, Dómela pune în centrul operei sale sămînţa originală, germenele tuturor începuturilor. Şi ca şi cum, într-un soi de simpatie magică pentru forţele primordiale ale naturii, artistul încerca în sinea sa, în fiinţa sa fizică şi spirituală cea mai compactă şi cea mai primordială, impulsul acestei germinări cosmice, el traduce prin combinarea prodigioasă a materialelor disparate explozia seminţei şi eliberarea energiilor care, din germenele crăpat, iradiază în univers.

Poate «pictura-pictură» nu i-ar fi furnizat lui César Dómela elementele suficiente pentru expunerea acestor metamorfoze şi a acestor radia- ţiuni. Condus de instinct, care este maestrul geniului, şi constrîns de necesitatea de a *reprezenta* acest fenomen pe care nu-l cunoştea decît încercîndu-l, experienţa cea mai interioară, artistul a surprins în vocabularul substanţelor tocmai pe acelea care, prin natura lor fizică, prin aspectul lor exterior, prin «ţesătura» lor precum şi prin apelul lor adresat privirii şi imaginaţiei noastre, traduc cu forţă şi în mod evident aceste mişcări cosmice din lăuntrul său. Panoul pictat, care constituie fondul tabloului, conţine, 347 ca un fel de eter, în care constelaţiile se ordo-
nează şi se mişcă, formele în gestaţie care îşi împlinesc aici traiectoriile lor. Materiile care intră în compoziţia acestor forme ne conduc fără încetare la natura originilor: lemnul este substanţa vegetală a seminţei şi, uneori, două lemne de esenţă diferită sugerează forţele antagoniste a căror acţiune a avut drept rezultat «explozia seminţei», conflictele sau, dimpotrivă, asocierile şi amestecurile în inima cărora se elaborează procesele vitale. Formele metalice, panaşe de curbe de cupru şi de fier, arabescuri de

bronz verde , a căror patină aminteşte de vasele chinezeşti Ceang şi Cen, închise în ele însele, captive ale legii veşnicei întoarceri, sînt deopotrivă de simbolice prin aceea că materializează energiile şi fac viabile forţele spirituale eliberate din sămînţă şi radiind într-un spaţiu infinit.

Ceea ce am mai spus despre caracterul necesar, fatal, al alegerii materialelor în vocabularul plastic propriu lui Domela, ca şi alegerea formelor, dă la iveală o identitate absolută, o adecvare totală dintre formă şi materie, precum şi certitudinea că Domela nu putea să folosească alte materiale decît acelea. Aş mai adăuga că aceste curente de energie personificate prin tijele de metal se împletesc uneori urmînd un curios traseu de labirint, foarte asemănător cu acele *entrelacs* celtice care în miniaturile de la Book of Kells ating cea mai înaltă perfecţiune. În ciuda slabului relief al « tabloului», aceste linii de forţă metalică evoluează pe mai multe planuri, încrucişîndu-se şi întretăindu-se cu supleţea şi graţia formelor naturale, tulpini şi rădăcini, a căror graţie însăşi nu este altceva decît semnul perfectului lor răspuns la necesitatea organică.

În opera lui Domela acest aspect organic ne surprinde şi ne îneîntă, tocmai pentru că acest artist este, în toate mişcările fiinţei sale, în perfect acord cu natura şi cu spiritualul, că reuşeşte să devină, cu o suverană îndemînare în tehnica cea mai complexă şi mai îndrăzneaţă, interpretul naturalului şi al spiritului. Şi, de asemenea, pentru că nu există urmă la el de simbolism sistematic şi voit, Domela poate să folosească cu

> măiestrie şi graţie repertoriul de forme simbolice şi de materii simbolice care şi-ar pierde din eficacitatea lor din momentul în care el le-ar folosi în mod conştient şi deliberat. Supunerea la natură, docilitatea la instinct, se asociază cu un sentiment plastic de o siguranţă de nezdruncinat, iar apartenenţa, pentru o vreme a lui Domela la grupul *De Stijl*[1], a fost binevenită,

---

1 **Olandezul César Domela s-a născut la Amsterdam, în 1900. Tendinţa spre o mare simplificare a formelor, manifestată încă de la începutul preocupărilor sale artistice, îl**

pentru faptul că ea a confirmat şi a accentuat acest simţ natural al rigorii pe care îl are, acest simţ al strictei discipline intelectuale, al ordinii supreme în fiinţă şi în creaţie.

Dacă se caută legile care guvernează creaţia artistică a lui Domela, ele par să fie aceleaşi cu cele care duc la creşterea cristalelor, care dirijează mişcarea astrelor, care susţin fugile complicate ale muzicienilor olandezi din secolul al XVII-lea. Extraordinarul contrapunct al acestor tije metalice care explorează în traiectoria lor spaţii diferite, care se întîlnesc şi care se separă, care se organizează, în ansamblul lor, după numere armonioase ce te fac să te gîndeşti la o supremă « proporţie divină », cum spunea călugărul Luca Pacioli, aceste fugi cu şase voci, în care « vocea » este reprezentată printr-o materie deosebită, care se dezvoltă pe « baza » panoului pictat, toate acestea se întorc la concepţia cosmică a artei lui Domela, făcîndu-ne să ne gîndim la muzica sferelor.

Pe un alt plan, şi aici nu mai este vorba de tablourile-obiect ale lui Domela, ci de guaşele sale, care constituie cercetări de eliminare şi de sublimare în vederea tablourilor viitoare, renunţarea la elocvenţa simbolică şi plastică a unor materii diverse fac încă şi mai misterioase nişte compoziţii pictate, şi exclusiv pictate, în care forma şi culoarea se acordă în stranii «nunţi alchimice» pentru a relua expresia lui Rosenkreuz.

Care este natura precisă a acestor cercetări pe care le vădesc guaşele şi care este eficacitatea lor? în mod practic este vorba mai întîi de a transforma, prin formă şi mişcare, un spaţiu material într-un spaţiu spiritual. Să nu uităm că această artă evoluează într-un domeniu denumit «abstract». Spiritul va renunţa deci la suportul figurilor din natură şi-şi va crea un limbaj cu totul propriu. Acest limbaj nu va fi comunicabil şi inteligibil pentru alţii decît în măsura în care el

---

face să se ataşeze în 1924 grupului *De Stijl.* înce- pînd din 1928 introduce cea de a treia dimensiune în 349 compoziţiile sale. (N. T.)

va pune în joc amplificări de unde atît de vaste, atît de precise şi atît de intense încît să poată sluji drept vehicul mesajului implicit al operei. Diversitatea materialelor, în tablourile-obiect, făcea în mod vizual, tactil, aş spune chiar: cinestezic, ca acest mesaj să fie mai repede perceptibil şi fără echivoc pentru cine ştia să aducă sensibilitatea şi aptitudinea de a resimţi în situaţia de a recepţiona manifestarea plenară. Ca un tablou-obiect de Domela să revele privitorului toate aspectele sale variate, trebuie privit din unghiuri diferite, iar privirile oblice sînt adesea revelatoare de planuri pe care nu le surprinde sau le surprinde prost privirea frontală. Propun de asemenea ca tabloul-obieet să fie pipăit, ca degetele să rivalizeze atunci în putere vizuală cu ochii şi cu imaginaţia, căci anumite texturi ale lemnului, ale matalelor nu vorbesc decît mîinilor, iar anumite modelări şi porţiuni de planuri nu se mărturisesc în întregime decît pipăitului.

Guaşele ar părea aşadar sărăcite din pricină că nu folosesc alte materiale decît hîrtia pictată, alt spaţiu decît spaţiul sugerat şi alte mijloace de transmisie decît privirea, dacă forme şi culori n-ar impune aici spiritului nostru o altă virtute de transmutaţie, ieşită din creuzetul alchimistului, şi al cărui simbolism cromatic însuşi ne aminteşte cu vigoare «culorile » prin care trece acţiunea de «artă majoră» şi care desemnează

în vocabularul spagyricilor[1] etapele fuziunii şi ale transmutaţiei, trecerile materiei brute în substanţa subtilă, transfornarea pietrei în spirit. Evoluţia unui artist ca Del Marle ilustrează într-un chip surprinzător cucerirea unui nou spaţiu, pe care tocmai o defineam în opera lui Domela, şi se remarcă din acest moment, în arta abstractă contemporană, o tendinţă spre spaţialitatea pură, pe care examinarea picturilor

1 **Denumire antică pentru alchimişti. Cuvîntul este atri-**

 buit lui Paracelsius. (N.T.)

şi a construcţiilor acestei arte o face deosebit de elocventă. Învăţînd de la Mondrian această lecţie de fidelitate faţă de abstracţiunea geometrică şi matematică, de obiectivitate absolută, de cercetare a propriei fiinţe în faţa operei create, Del Marle a dus-o la extrem. Aducînd mai întîi el însuşi, în tabloul cu două dimensiuni, o voinţă foarte riguroasă de cercetare, nu chiar într-un spirit mistic ca Malevici, ci într-un sens mai degrabă intelectual şi raţional. Era vorba de o întoarcere la formele pure ca expresie imediată a Purei Inteligenţe. De aici vine această artă care trasează pe fondul alb, considerat nu ca un vid ci, dimpotrivă, ca un absolut, trăsătura vie, forma explicită, fără echivoc, definită prin propriile sale certitudini, evoluînd într-un spaţiu nu iluzoriu, ci real. Spaţiul, ca suport, nu ca obstacol, ca posibilitate a unei noi concepţii a raporturilor plastice, şi chiar a raporturilor umane, această convingere îl determină pe Del Marle să detaşeze progresiv obiectul tabloului – forma pictată – din acest spaţiu care, întrucît încă se mai supunea unei stricte bidimensionalităţi, ţinea această formă prizonieră.

După cum la cubişti, tehnica « colajului» corespunde dorinţei de a suprapune două spaţii deosebite, tot aşa desprinderea obiectului, la care procedează Del Marle, determină intrarea în posesiune, reală şi nicidecum iluzorie, a celei de a treia dimensiuni. O dată făcut primul pas, restul trebuie să vină de la sine, şi acest « rest» este construcţia cu trei dimensiuni, eliberată de fond, eliberată din tablou. Del Marle se întîlneşte astfel cu constructivismul lui Pevsner şi Gabo, dar el preferă construcţiile metalice ale acestora, care conciliază mai degrabă eficacitatea plastică a plinurilor cu cea a vidurilor, o estetică a trăsăturii decît a suprafeţei: construcţie, în spaţiu, a unui volum atmosferic determinat de dezvoltarea unui fir metalic, de exemplu, mai de* grabă decît construcţia unui solid determinat prin suprafeţe.

E vorba deci de o transpunere într-un spaţiu cu trei dimensiuni ale acestora – dezvoltare a trăsăturii pe care o observăm în picturile lui Del Marle, care precede desprinderea, dezlipirea formei de pe fondul tabloului. Ultimele opere ale acestui artist sînt mai mult decît tablouri, structuri spaţiale, eliberate de orice suport şi pe care putem să nu le reprezentăm libere în spaţiu, orînduite după o estetică foarte savantă a mişcării liniei, a planurilor şi a culorii. Culoarea, care răspunzînd concepţiei «dualiste» a lui Del Marle, se stabileşte mai degrabă în contact cu forma decît în acord cu ea. Cum spune Del Marle: «în Spaţiul Real, culoarea se joacă în voie, liber şi loial, cu calităţile sale funciare ».

Se pune oare problema dispariţiei tabloului ? Aproape. Se pare, aşadar, că tabloul trebuie să aibă din ce în ce mai puţin loc în arhitectura viitorului. Trebuie deci ca arhitectura aceasta să joace rolul factorului estetic atribuit mai înainte tabloului, ceea ce va fi uşor, pare-se, prin folosirea tehnicilor şi a materialelor noi. Atunci îl vedem pe Del Marle practicînd alături de arhitectura virtuală care este construcţia unei structuri plastice în spaţiu, *gratuite*, arhitectura utilitară, concepută şi executată după aceleaşi legi estetice şi aceleaşi resurse plastice: cum este de exemplu aeroportul conceput de artist la Bamako, cu diversele sale edificii din acest oraş african, devenit astfel unul dintre exponatele cele mai interesante şi mai caracteristice pentru principiile artei abstracte adaptată la urbanism.

Că este vorba de arhitecturi de natură plastică sau, dimpotrivă, de structuri gratuite, prin estetica şi prin tehnica sa, noul aspect al operei lui Del Marle constituie unul din punctele cele mai avansate, pare-se ale artei abstracte, în manifestarea sa cea mai purificată de materialitate şi în acelaşi timp de afectivitate. Se poate imagina destul de bine că ea ar ajunge la un pur joc al mîinii, derulînd în spaţiu un fir de sîrmă, la fel cum desenatorul îşi poartă creionul pe foaia de

hîrtie, cu acelaşi amestec de capriciu şi de rigoare, artistul *gîndind* spaţiul în mod imediat şi, în chip cu totul firesc, desenînd în spaţiu. Ajustarea aceasta a activităţii artistice cu spaţialitatea va fi spontană şi se va naşte dintr-o noţiune nouă a spaţiului, dintr-o simpatie, dintr-o dragoste pentru spaţiu, dintr-o colaborare, dintr-o fuziune – Del Marle foloseşte chiar cuvîntul *coiU* S-ar putea spune că, pînă la inventarea aviaţiei, spaţiul fusese ostil omului şi se dovedise vrăjmaş. Tot aşa, din punct de vedere artistic, spaţiul este ceva care trebuie să fie dominat, biruit. Cu tendinţele noi ale artei abstracte, vedem născîndu-se o nouă fizică şi o nouă metafizică a spaţiului, condiţionînd, şi una şi cealaltă, această estetică nouă căreia i-am definit aici caracteristicile, elementele, resursele şi rezultatele.

Efortul lui Del Marle se conformează unei expresii celebre a lui Van Doesburg, citată adesea: « Evoluţia artei moderne către abstract şi universal, eliminînd externul şi individualul, a făcut posibilă, printr-un efort comun şi o concepţie comună, realizareaunui stilcolectiv care, ridicîndu-se deasupra persoanei şi a noţiunii, exprimă într-un mod cu totul precis şi real nevoile de frumuseţe cele mai elevate, mai profunde şi mai generoase ».

Există, în ideile grupului *De Stijl* un mesaj social foarte real şi foarte evident. Van Doesburg şi Mondrian se socoteau cu plăcere nişte « constructori ai vieţii noi». Nu era vorba la ei de 353 satisfacţia egoistă a unei opere de artă strict individuală, ci despre crearea unor noi forme de frumuseţe capabile să umple şi să inspire viaţa colectivităţilor. Principiile grupului *De Stijl* se apropiau, prin aceasta, de cele care au prezidat la constituirea, sub conducerea lui Walter Gropius, a *Baiihaus-vlui*, de la Weimar, care urmărea şi el o transformare radicală a artei, în toate domeniile, arte plastice, arte decorative, teatru, balet, cinema şi, fireşte, arhitectură şi

chiar urbanism.
Această tendinţă a unei întregi orientări a artei abstracte către o estetică colectivă aplicabilă imediat în viaţă, acţionînd direct asupra sensibilităţii colectivităţilor printr-o nouă aranjare a oraşelor, a grădinilor, şi organizînd ca un tot, ca o totalitate ale cărei elemente sînt indisociabile, formele care ajung prin privire la sensibilitatea oamenilor, se găseşte de asemenea şi la *Grupul Spaţiu* (Bloc, Pilliet etc.) care revendică o colaborare strînsă între arhitect, pictor şi sculptor. *Spaţiu* în sensul că este vorba de a face o operă de artă din spaţiul însuşi în care se mişcă omul şi care-l înconjoară. Debarasată de funcţia sa de ornament, opera de artă nu mai este un accesoriu al vieţii, ci cadrul în sensul cel mai larg, mai complet şi mai variat. Artistul nu trebuie să mai rămînă un creator izolat, închis în individualismul său: el trebuie să ia cunoştinţă de viaţa comunităţii, în sînul căreia este chemat să joace un rol, un rol important. Nu mai este vorba aici de *decoraţie*, ci de *organizarea* însăşi a unei întregi creaţii estetice colective. Şi este evident că, în anumite privinţe, arta abstractă este chemată să joace un rol de prim plan în această organizare. Dar aceasta nu se va produce oare, uneori, în detrimentul vieţii interioare care este singura capabilă să insufle o expresie autentică şi profundă unor forme non-figurative ? Trebuie neapărat atunci ca demersurile estetice să fie distincte, cu scopul de a evita confuziile şi echivocurile. Arta abstractă, organizator de spaţii locuite, va modifica experienţa privirii şi a sensibilităţii. Chiar pe planul decorativ, ea poate

să creeze stări cinestezice, comparabile cu cele ale artei islamice. Dar important este, pe de altă parte, ca forma non-figurativă, izbucnire directă a emoţiei, dispunînd ea însăşi de structuri expresive proprii, să rămînă astfel traducerea perfectă a acestei emoţii, în ceea ce are ea mai personal şi mai intim.
Dacă arta abstractă este chemată să devină, datorită varietăţii şi bogăţiei mijloacelor sale, mai presus decît toate celelate, vocabularul unei arte a comunităţii, a unei arte a colectivităţii, ea va rămîne întotdeauna această artă care nu respinge figura decît pentru a înţelege mai bine şi a cuprinde ceea ce este dincolo de figură – cel mai eficace instrument de efuziune, şi în efuziune, menit să dea formă autonomă şi spontană emoţiei însăşi, a emoţiei ca emoţie.

INDICE DE NUME

Abbas, Ibn, 78, 83 Adam, 57, 178, 179, 184 Albers, Joseph, 326 Alberti, Leon Battista, 335, 336, 340, 341 Albin, Michel, 84 Allen, Rommilly, 59, 61 Altdorfer, 263 Andersson, 95 Angelico, Fra, 313 Apollinaire, Guillaume, 12, 13,160,161,162,163,207 Archipenko, 176 Argan, 125
Arp, Hans, 8, 31, 200, 201 – 203, 252 Atlan, 254, 259 Aziz, Ibn, 76

Bach, Johann Sebastian, 159,312,313,314,330,331 Bacon, Francis, 322 Bahr, 252 355 Baibas, Torres, 79 Balla, 208, 211 Baltrusaitis, Jurgis, 99 Baranoff-Rossinä, 217 Baudelaire, 13 Bauer, Rudolf, 13, 330 Baugin, 105, 317 Baumeister, 56 264, 275, 276, 277, 278, 279 Bayer, Raymond, 7, 330 Bazaine, Jean, 33, 46, 139, 243, 264, 290, 291, 292, 293, 297, 298, 302, 308 Ben, Shahn, 270 B6rard, H. M., 330 Berenson, Bernard, 47 Bernard de Clairvaux, Saint, 307 Bernouilli, 61 Berz6, 45 Bigge, John, 23, 318 Bill, Max, 4, 47, 194, 265 Bissier, Julius, 280, 281, 282, 302, 303, 304 Bissi^re, Rogery 13, 282

Blaga, Lucian, 8 Blake, 220 Bloc, André, 185, 354 Boccioni, 18, 175, 208, 209, 210-212 Boehme, Jakob, 111 Bonnard, Pierre, 287, 289, 298 Bosch, Hieronymus, 258, 279 Botticelli, 6 Bourgoin, Jules, 85 Brâncu§i, 93, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 200 Braque, 36, 120, 315, 316, 319, 323, 330 Breest, 261 Breton, 283 Breuer, Marcel, 215 Brion, 9, 205, 225 Brown, Baldwin, 57 Brunelleschi, 340 Buchheister, Carl, 305 Buffet-Picabia, Gábriellé, 129 Cahill, Holger, 334 Calder, 49, 191, 196, 209, 216, 217, 219, 221, 222- 224, 264 Campanus de Novare, 119 Capogrossi, Giuseppe, 273, 274, 275, 279 Caporali, Gian Battista, 119 Carra, 210 Caskey, D$_r$, 51, 52 Cassou, Jean, 152, 162, 178 Castell, Peter, 227 Casvael, Rolf, 305 Cavallini, 307 Celicev, Pavel, 338, 339 Cézanne, 35, 43, 127, 139 158, 160, 161, 287, 289, 292, 309, 335, 341 Charchoune, 252 Chardin, 43, 76, 290, 292 Chevreul, 158,161,162,164, 287 Chirico, 323 Cook, Theodor, 61 Coomaraswamy, Ananda K, 62 Corot, 292, 298 Courtin, 179, 326 Cousin, Jean, 225 Crevel, René, 141 Cross, 287

Dante, 190 Debussy, 159 Delacroix, 290 Delaunay, Robert, 12, 13$_f$ 49, 110, 158, 159-165, 173, 218, 231 Delaunay, Sonia, 22, 164 Del Marie, 351, 352, 353 Depero, 215 Derain, 127 Dewasne, 325 Deyrolle, 316, 317, 318 Disney, Walt, 204, 213 Domela, César, 49, 56, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351 Dorival, Bernard, 35, 36 Dostoievski, 167 Duchamp, Marcel, 207, 208 Duchamp, Villon, 175 Dürer, Albrecht, 62, 119 Durkheim, 24

Ecco, Umberto, 26 Eggeling, Viking, 173, 215, 218 Einstein, 17 El Greco, 45, 307, 311, 313, 314 El Koceir, 76 Eschil, 190 Estève, 292, 294-298, 339 Eupalinos, 142

Fechner, Paul, 70 Feininger, Lionel, 56, 143, 213 Fibonacci, 118, 119, 123 Flam, Leopold, 16, 17 Fleischer, 213 Focillon, H., 104 Fontana, Lucio, 273 Fouquet, 45 Francastel, 16, 24 Francesca, Piero della, 47, 84, 105, 118, 289, 326, 340, 341 Frédéric II de Hohenstaufen, 119 Fresnaye, Roger della, 159 Freundlich, Otto, 56, 260, 261 Friedrich, Caspar David, 263 Fry, Roger, 25

Gabo, Naum, 11, 56, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 223 Gabor, 352 Gargallo, 176, 185, 186 Gauguin, 233 Gellée, Claude, 297 Ghyka, Matila,

51, 52, 86, 122, 197
Giacometti, 24
Giannatasio, 341 Giani, Renato, 274 Giedion-Welcker, Carola, 133, 134
Gilioli, 181, 182, 184
Giotto, 6, 307 Gleizes, Albert, 40, 307, 308
Goethe, 6, 180, 181, 227, 332 333 Goetz, Karl Otto, 304, 305 Goldschmidt, 327, 329 Goncearova, 173
Gonzales, Julio, 49, 185, 186, 192 Goodyear, 61
Gourmont, Jean, 317
Grandville, 77 Gris, Juan, 35, 36, 43, 120, 315 319
Grohmann, Wili, 141, 276, 277
Gropius, Walter, 142, 213, 214, 262, 354 Grosz, Georg, 272 Grote, Ludwig, 111 Grousset, René, 95
Grünewald, Mathias, 263, 312, 313
Guerry, L., 335

Haendel, 312
Haftmann, Werner, 262, 313, 314 Hanhloser, 63 Hajdu, 193 Hals, Franz, 113 Hambidge, Jay, 51, 52, 197
Hartung, Hans, 12, 46, 242, 244, 245-247, 250, 261, 262, 264, 290 Hayter, 326 Hegel, 38 Hemingway, 25 Henry, Françoise, 101
Herber,. Joseph, 73, 309
Herbin, Auguste, 13, 19, 310, 331, 332, 333 Hertz, A. 99
Hippocrate din Chios, 104
Hirschfeld-Mack, 226
Hodin, J. F. 319 Hölderlin, 236 Hoernes, 90.
Hoffmann, 290 Hofman, Hans, 259, 260
Honnecourt, Villar de, 142
Hooch, Pieter de, 255
Hosiasson, 259 Hubert, Edgar 100, 299 Hulten, Karl G, 218, 219 Hutten, 192 Huyghe, 16

Jacobsen, Robert 190, 191, 192
Jeanneret, 37, 38, 163
Joyce, 25 Jung, 55

Kaiser, Georg, 266
Kandinsky, Wassili, 8, 11, 13, 34, 54, 56, 109, 110, 111, 112, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 150, 158, 194, 209, 213, 214, 231, 262, 271, 289, 305, 330
Kassner, Rudolf, 13,327,328 Keats, 320
Kelvin, Lord, 329 Kircher, 86
Klee, Paul, 13, 56, 111, 140-153, 158, 213, 214, 244, 262, 263, 275, 278, 290, 339 Kokoschka, 247
Kooning, Willem de, 251, 270, 271, 272 Kühn, Herbert, 59
Kummer, 497 Kunrath, Heinrich, 119 Kupka, Frank, 56,133,150, 153 — 158, 209 Kurz, Rudolf, 173

Lamprecht, 58 Langen, Albert, Verlag, 31, 117, 134, 142, 167, 214
Lanskoy, 251, 252
Lapicque, 339 Lardera, 49, 186, 187, 188, 189, 190 Larionov, 49, 173
Lawrance, H. D., 25
Laurens, 175 Le Corbusier, 39, 214 Léger, Fernand, 24, 159, 207, 215 Le Louarn, 326 Le Moal, 290, 292, 298, 299
Le Nain, 240 Le Nôtre, 225 Leonardo, de Pisa, 119 Leroi-Gourhan, 103
Le Sueur, 46 Lhote, André, 159 Liebermann, 147 Lipchitz, 175, 176, 186 Lippold, Richard, 193
Lipps, Theodor, 7, 54
Lissitzky, El, 56, 194
Lund, F. M., 104

Macke, August, 54, 109, 111, 112 Magnelli, Alberto, 340, 341 Mahlmann, 261 Mahomet, 73, 74, 75 Makrizi, 75 Maldiney, Henri, 290 Malevici, Kazimir, 8, 10, 11, 22, 56, 150, 158, 162, 165-173, 194, 209, 231, 285, 351 Manessier, Alfred, 33, 46, 139, 290, 292, 302, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314 Manet, 242 Manolo, 185 Marc, Franz* 54, 56, 109, 110, 111, 112, 247, 262, 263

122, 123, 124, 130, 131, 133, 156, 159, 172, 193, 201, 214, 223, 292, 317, 322, 325, 328, 335, 351, 353 Monet, Claude, 34,114,139, 160, 219, 286, 288, 289, 290, 291, 328 Monteverdi, 314 Moore, Henry, 176—178 Morandi, 319 Mouradja d'Ohsson, 75, 76 Mozart, 6 Muche, G, 214 Müller, Joseph, 7 Munch, 233 Munro, Thomas, 215, 220 Murillo, 313 Music, 274, 275

Nay, Ernst Wilhelm, 264, 265, 266, 305 Newton, 227 Nicholson, Ben, 55, 319, 320, 321, 322, 323 Novalis, 242, 245, 267

Otto, Rudolf, 67, 313 Ozenfant, 37, 38, 163

Pacioli, Fra Luca, 117, 119, 326, 349 Palazuelo, 243, 244 Panofsky, Erwin, 16 Paracelsius, 86, 351 Passos, Dos, 25 Pater, Walter, 13, 327 Pauty, M. E., 83 Pellegrini, Aldo, 7 Pevsner, Antoine, 47, 49, 56, 192, 194, 195, 196-200, 203, 223, 265, 352 Peyrissac, Jean, 223, 224, 225 Piaubert, 282 Picabia, 199 Picasso, 25, 35, 36, 37, 114, 120, 127, 175, 185, 186, 215, 279, 315, 316, 319, 323 Picton, Harold, 56, 57, 60 Pillet, 324 Pilliet, 354 Pissarro, 291 Pitagora, 119, 197 Platon, 52, 69, 97, 116, 119 Plotin, 69, 72 Poincaré, Henri, 329 Poliakoff, Serge, 247, 248, 249 Pollock, Jackson, 251, 270, 271, 272 Poussin, 36, Margais, Georges, 77, 84, 85, 86 Marchiori, Giuseppe, 178 Marcoussis, 114 Marinetti, 18, 208 Mastroianni, 264 Matisse, 17, 18- Mathieu, George, 234, 269, 270 Meistermann, 313, 314 Mesdag, 113 Metzinger, 40, 114 Michelangelo, 6, 182, 184, 187, 206 Migeon, M. G., 83 Miro, Joan, 13, 264, 278, 279 280 Moholy-Nagy, 213, 214, 215 216, 225, 226, 227 Mondrian, 11, 13, 19, 22, 46, 56, 113, 114, 115, 117, 118,119, 120, 121,

115, 131, 240, 290, 294 Prampolini, 342 ' Princet, 35

Radice, 341 Rafael, 45, 313 Ray, Man, 197 Raynal, Maurice, 38, 39 Read, Herbert, 12, 50, 54, 55, 57, 144, 146, 151, 176, 177, 319, 320 Reclus, Elisée, 157 Reininger, Lotte, 204 Rembrandt, 6, 113 Renoir, 287 Ricard, Prosper, 73 Richter, Hans, 173, 215 Riegl, 54 Righetti, 194 Rimbaud, 13 Riopelle, 270
Ritchie, Andrew Carnduff, 271
Rodolphe II, 119 Rosenkreuz, 350 Rousseau, Henri, 110 Roussel, K. X., 292 Russolo, 210 Ruttmann, 173

Santomaso, Giuseppe, 250 Satie, Erik, 152 Schiff, Gert 192, 264, 265
Schlemmer Oscar, 214, 276 Schmidt, Kurt, 214, 215 Schnabel, 193 Schneider, Gerard, 46, 235, 236, 237, 238, 242, 339 Schoenfliess, 327 Schreyer, Lothar, 214 Schumann, 6, 318 Schwerdtfeger, K, 215 Schwitters, Kurt, 56, 137, 138, 199, 214 Scott, Michel, 119 Scriabin, 227 Seuphor, Michel, 7, 21, 116
Seurat, 158, 159, 287, 288 Severini, Gino, 18, 43, 44, 211 Shakespeare, 320 Shelley, 320 Signac, Paul, 287, 288 Singier, Gustave, 290, 292, 299, 300, 301, 302 Sisley, 288, 291 Sluyters, 113 Socrate, 52 Soff ici, 211
Soulages, Pierre, 238, 239, 242, 250 Spengler, 197 .
Spranger, 224 Staël, Nicolas de, 242, 252, 253 Starevici, 213 Stijl, De, 115,117,120,121, 325, 349, 353, 354 Stromberger, 261 Strzygowsky, 61 Studniczka, 65 Sullivan, Pat, 213 Sweeney, James John, 222, 223 Szenes, Arpad, 255 Tal Coat, 139,140,167,254, 282, 283, 284-286 Tanguy, 283 Tatlin 56, 194, 198, 199, 214, 223 Teetet, 52 Teltscher, G., 214 Teste, 208 Tiepolo, 46, 315 Tintoretto, 307 Tiţian, 45 Tobey, Mark, 272, 334 Tolstoi, 167 Toorop, 113 Tourette, Gills dela, 160 162, 165 Tuttmann, 215 Tzara, Tristan, 280

Ubac, Raoul, 243 Uccello, Paolo, 84, 105, 340 Uhlmann, Hans, 192, 193, 264

Valéry, 14, 224 Valensi, H., 330 Vallier Dora, 7 Van der Leck, 114 Van Doesburg, Theo, 8, 31 56, 113, 114, 115, 116 117, 119, 130, 131, 214 292, 353 Van Gogh, 233, 271 Vantongerloo, 56, 114 Van Velde, Bram, 123, 257, 258, 259 Van Velde, Geer, 123, 255, 256 257 Vasarely, 219, 323, 324, 339 Vedova, 250 Venturi, 23, 25 Vermeer, 255, 256 Vezelay, Paule, 343, 344, 345 Vic, 45 Vieillard, Roger, 179, 224 Vieira da Silva, 23, 336, 337, 339 Villar de Honnecourt, 104 Vinci, Leonardo de, 5, 6, 62, 84,

119 Vischer, Robert, 65
Vitruviu, 119 Vivaldi, 314
Vulliamy, 258, 259, 339

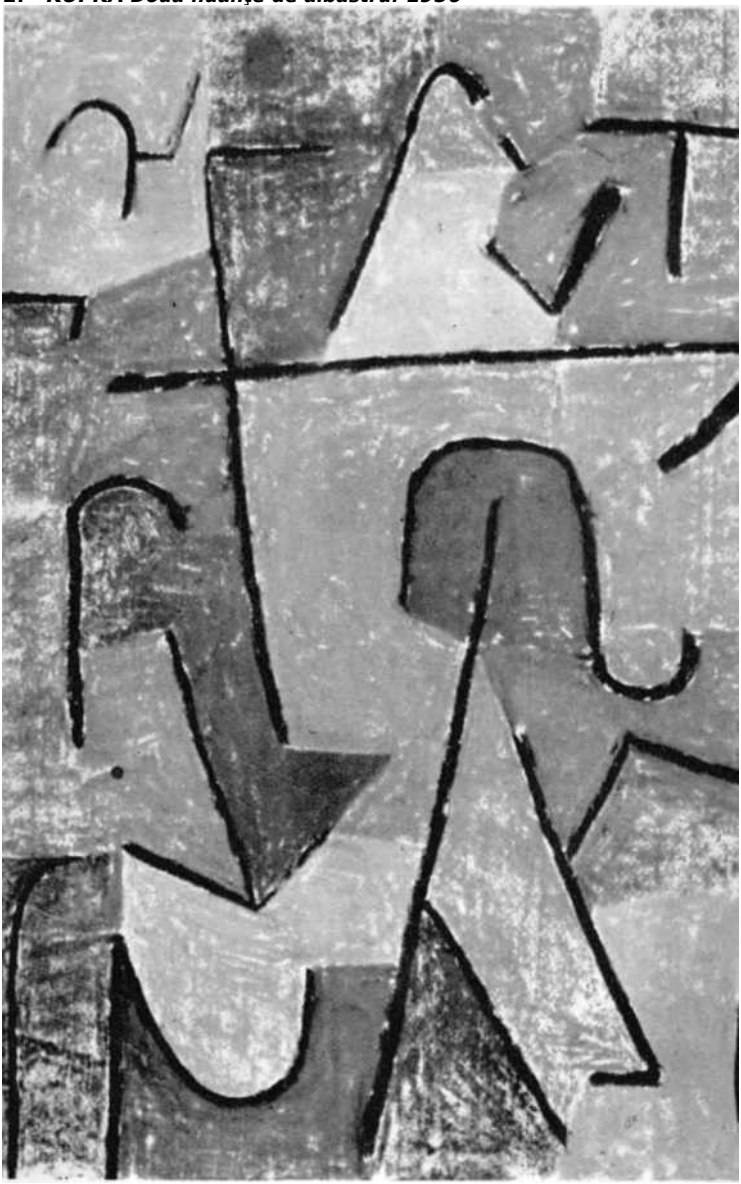
Wadsworth, Edward, 318
Wassilieff, 214 Weiner, 265
Werner, Theodor, 261, 262, 264, 265 Whistler, 321
Wilfred, Thomas, 209, 216, 220, 222, 226, 227 Vinter, Fritz, 261, 262, 264
Wölfflin, 10
Wols, 234, 267, 268, 269
Worringer, Wilhelm, 7, 8—10, 53, 54, 57, 59, 65, 80, 322, 334 Wright, Frank Lloyd, 168, 205 Wright, 205 Wyneken, W., 329

Yakubi, 75

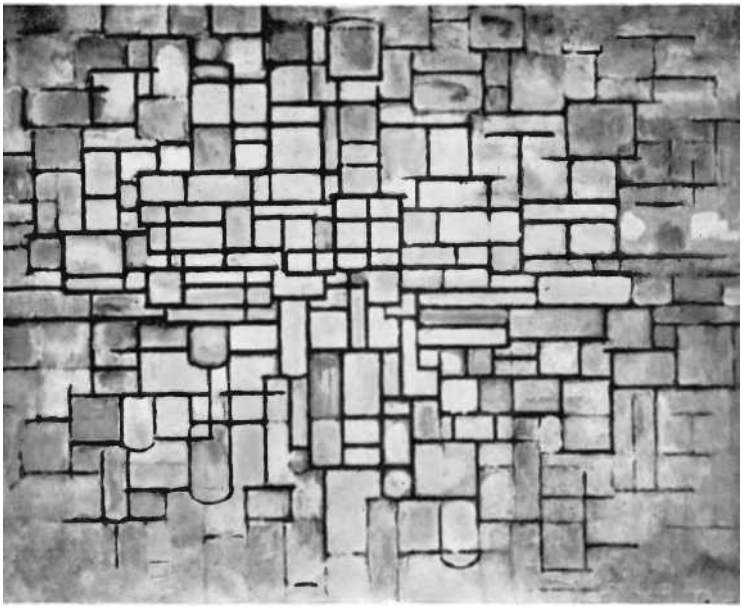
Zack, Léon, 302, 308, 314, 315
Zadkine, 175, 176 Zidan, Mulay, 84

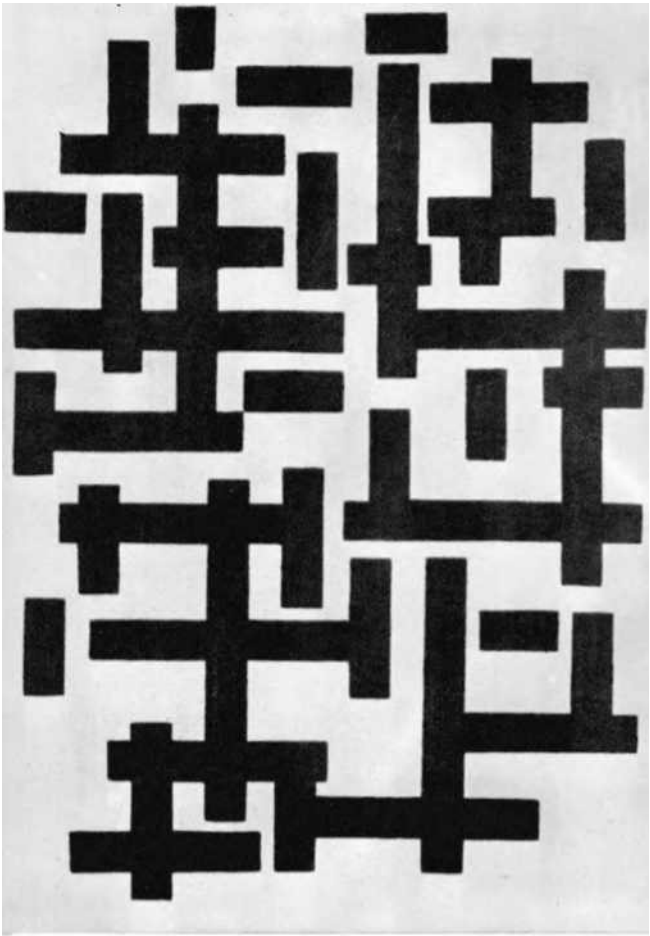


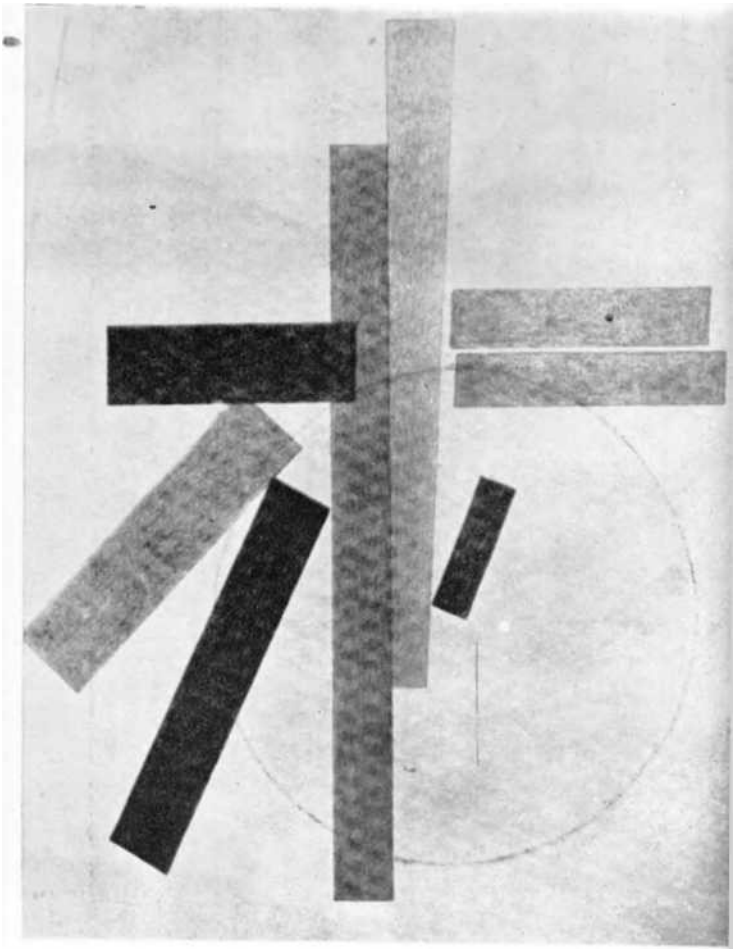
1. **KANDINSKY** ***Pata rosie*****, 1914**
2. ***KUPKA Două nuanţe de albastru. 1956***

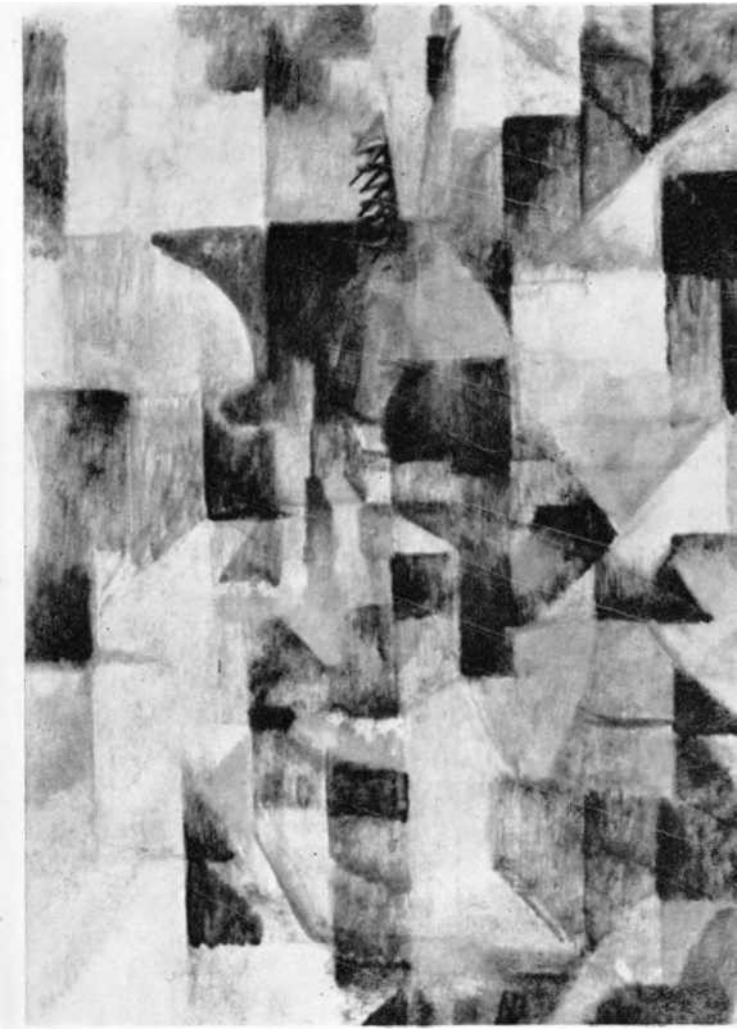


3. ***KLEE Pastilă indiană. 1937***

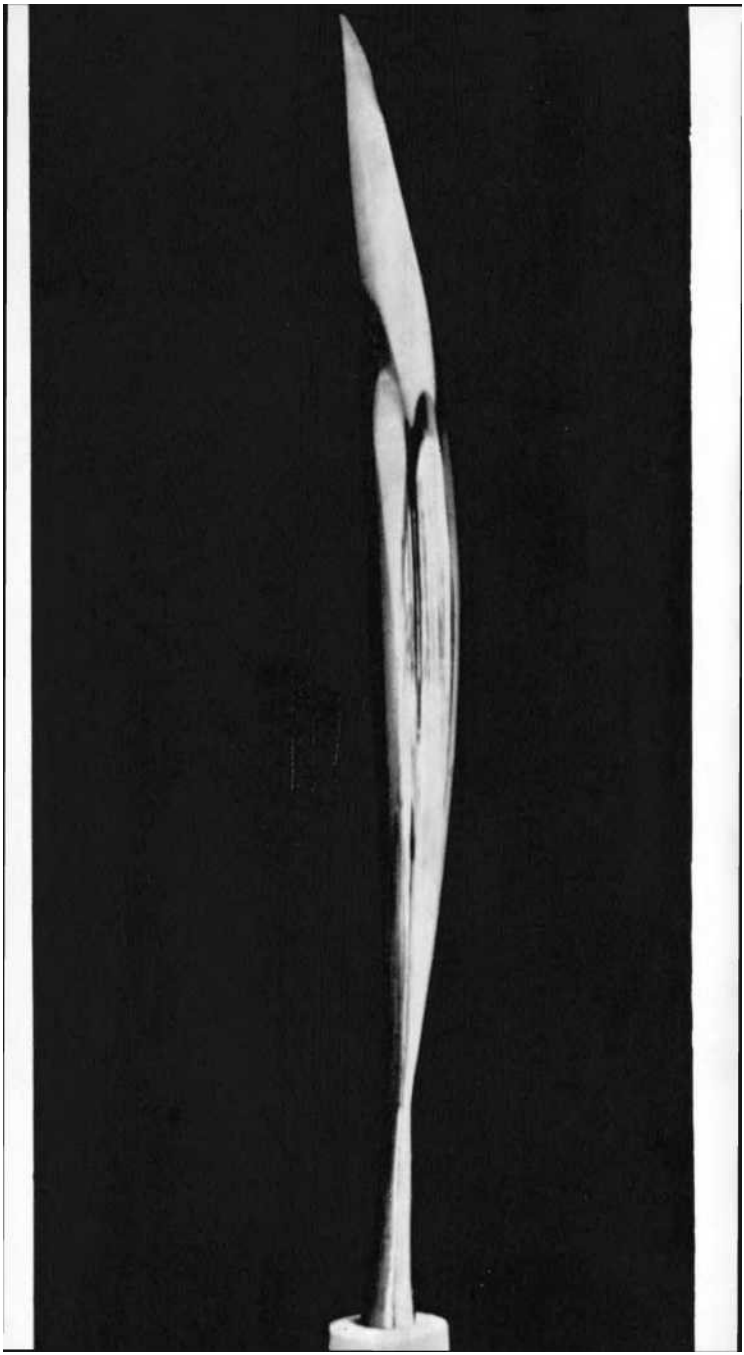




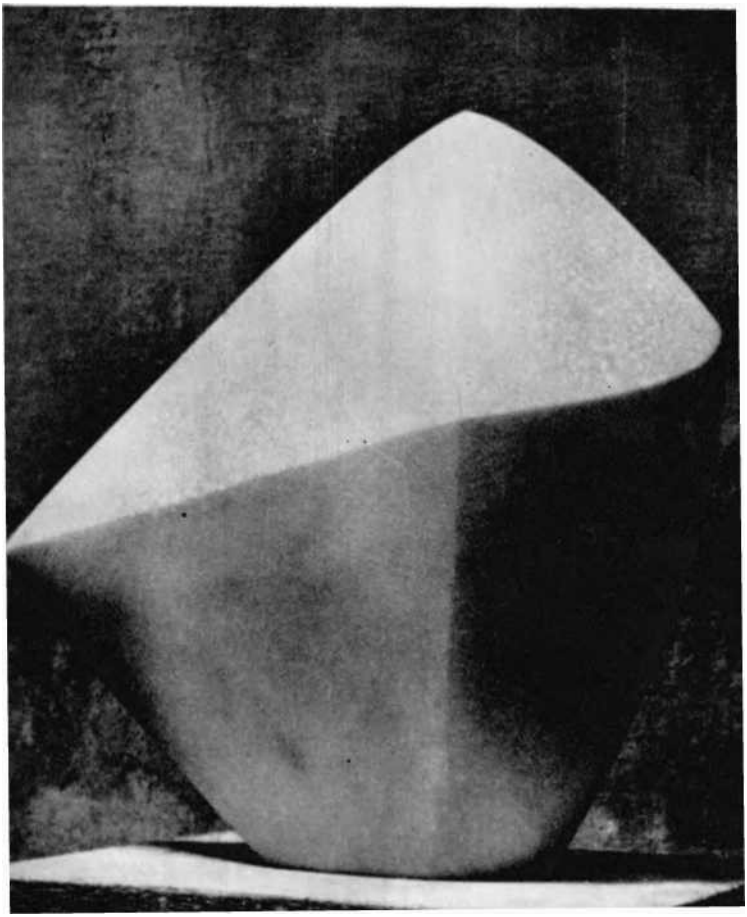


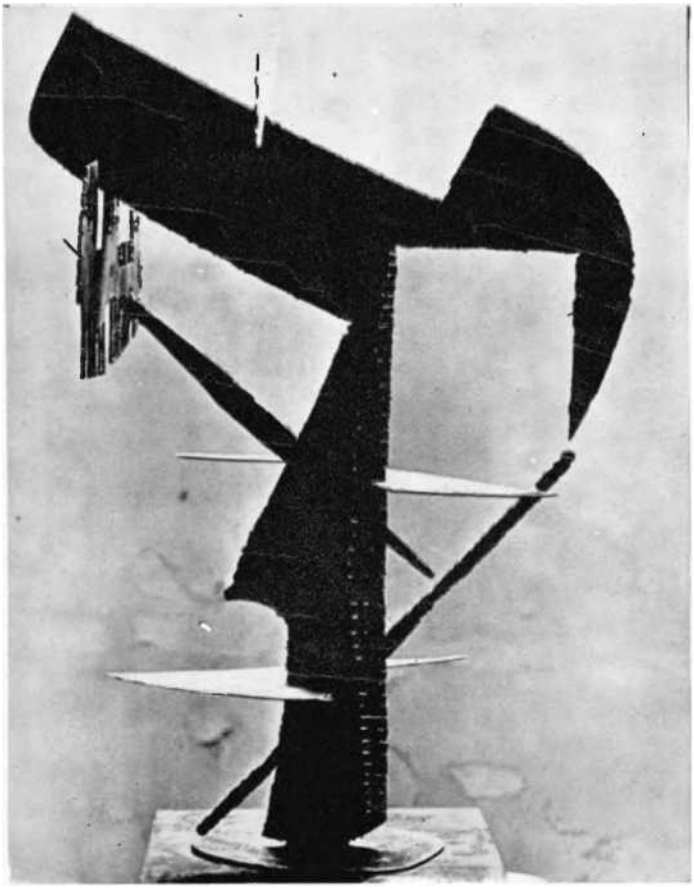


7. DELAUNAY *Fereastra nr. 2.* 1912

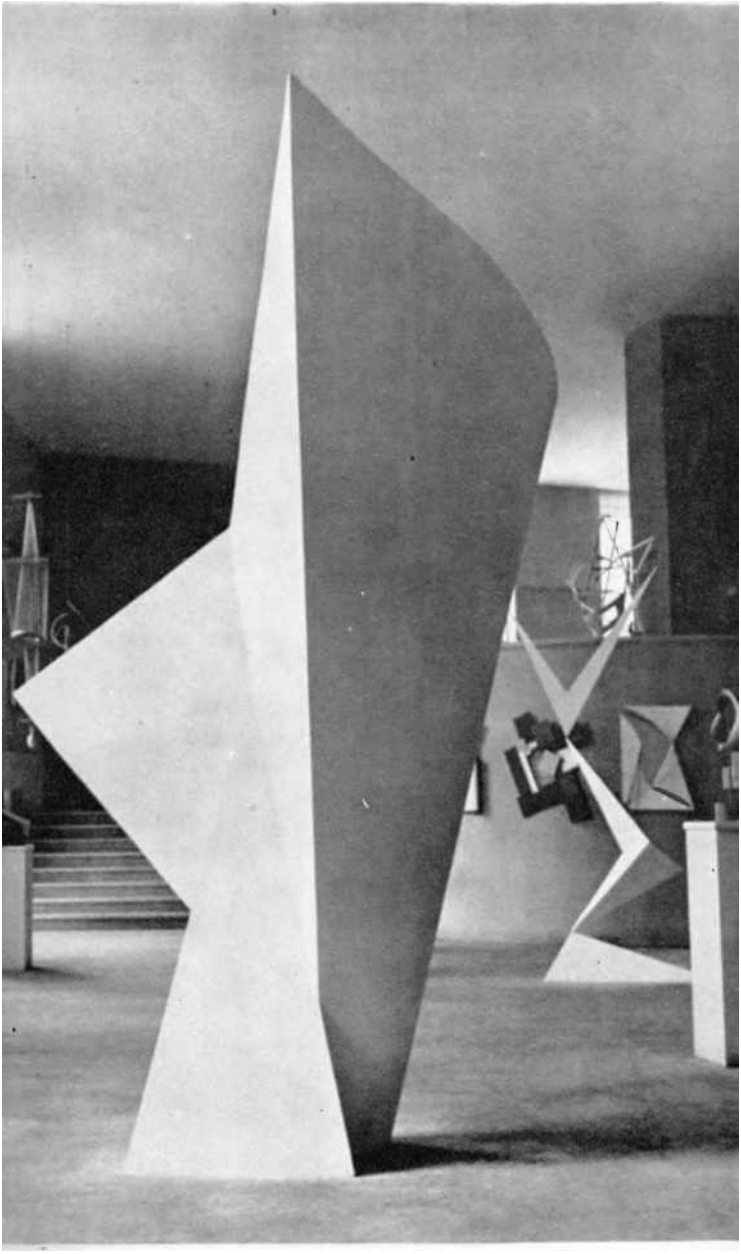


8. **BRÂNCUŞI *Pasăre.* Bronz**
9. **GILIOLI *Cocoşai.* 1950**



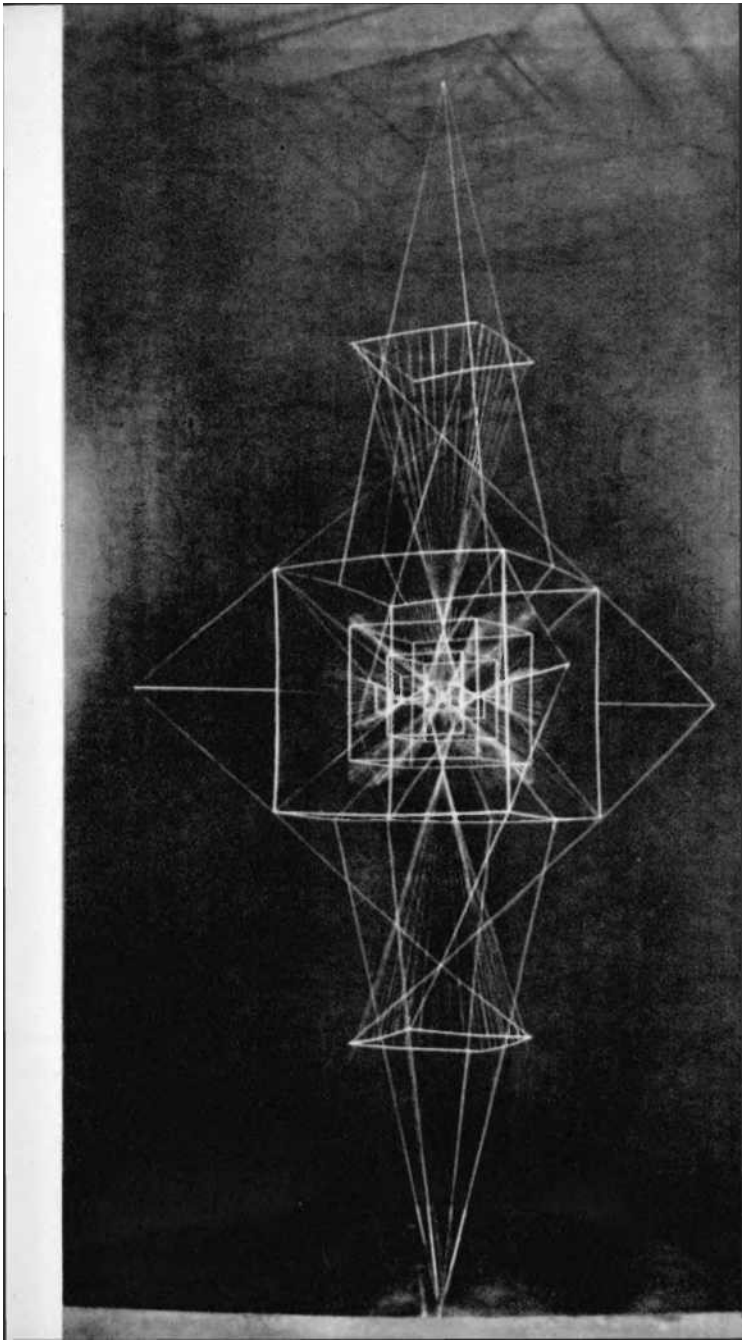


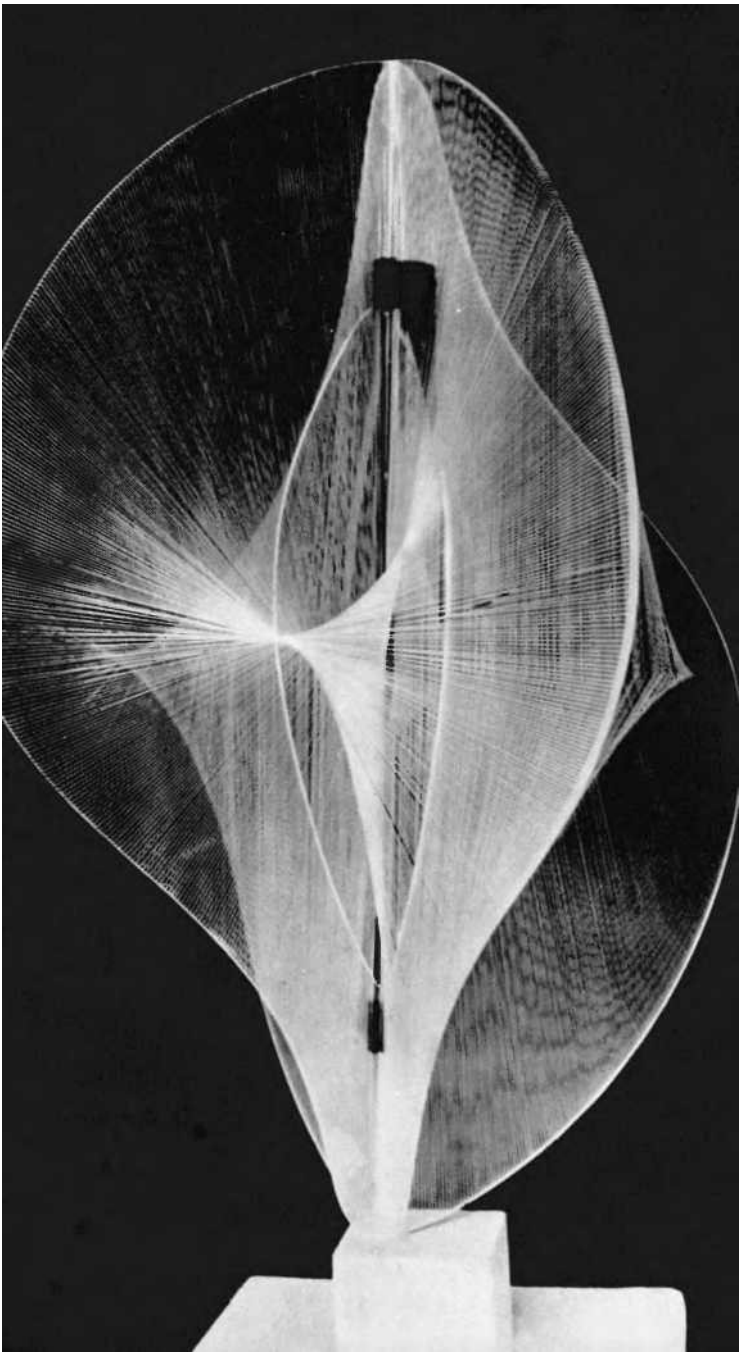
10. **LARDERA** ***Arhanghel nr.*** **2. 1953**
11. **ANDRÉ BLOC** ***Sculptură*****. 1949**



12. GONZALE Z *Sculptură.* Meta!

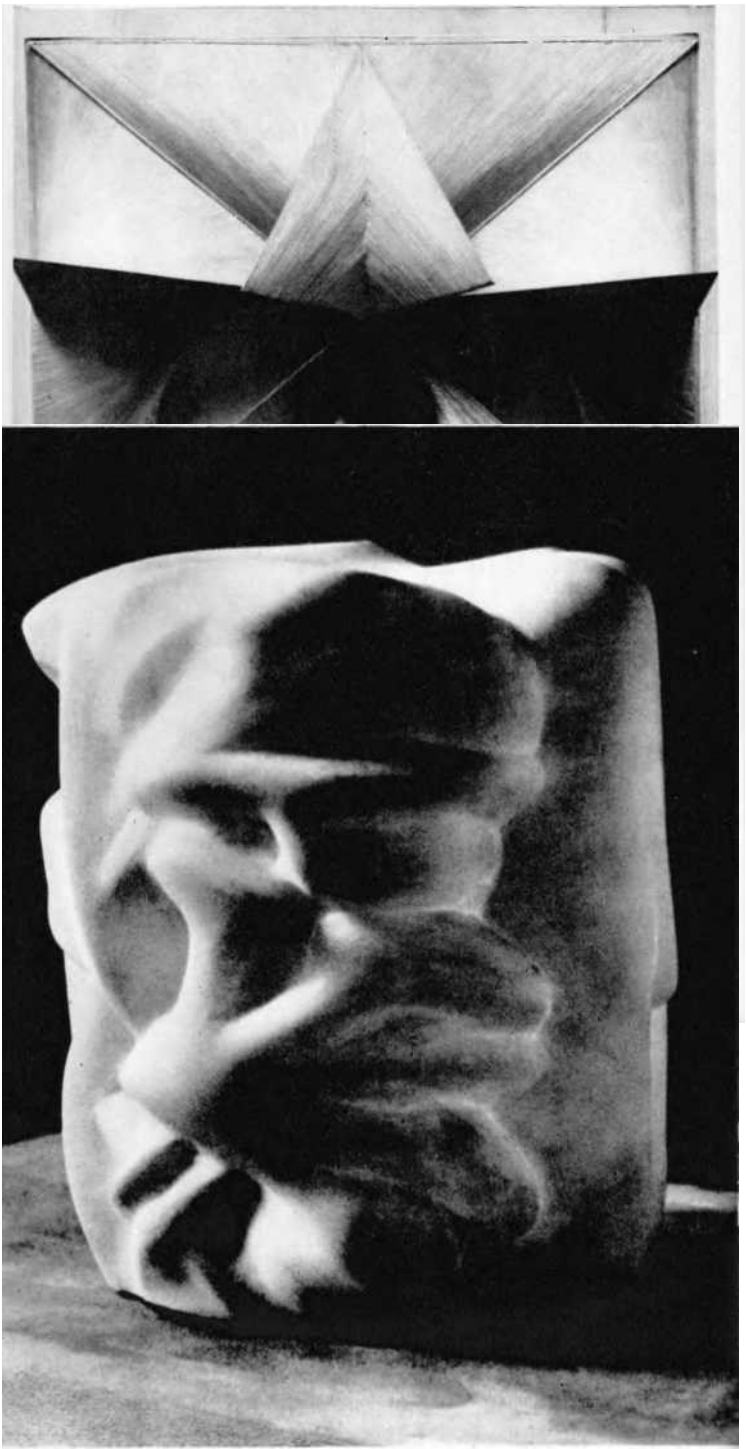
13. *RICHARD LIPPOLD* *Variațiunea nr. 7. Lună plină. 1949-1950*





14. GABO *Construcţie lineară in spaţiu II.*
Material plastic şi nylon

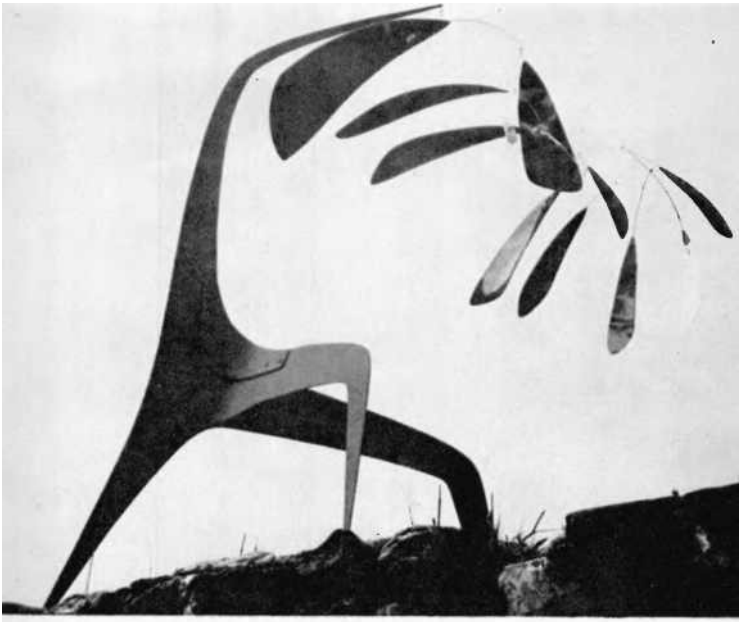
15. ANTOINE PEVSNER *Frescă. Construcţie.*
Metal. 1943-1944

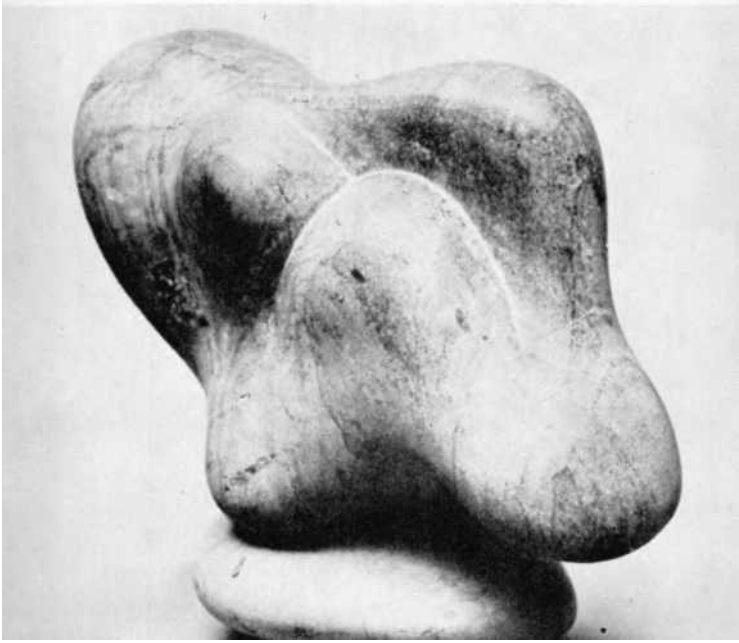


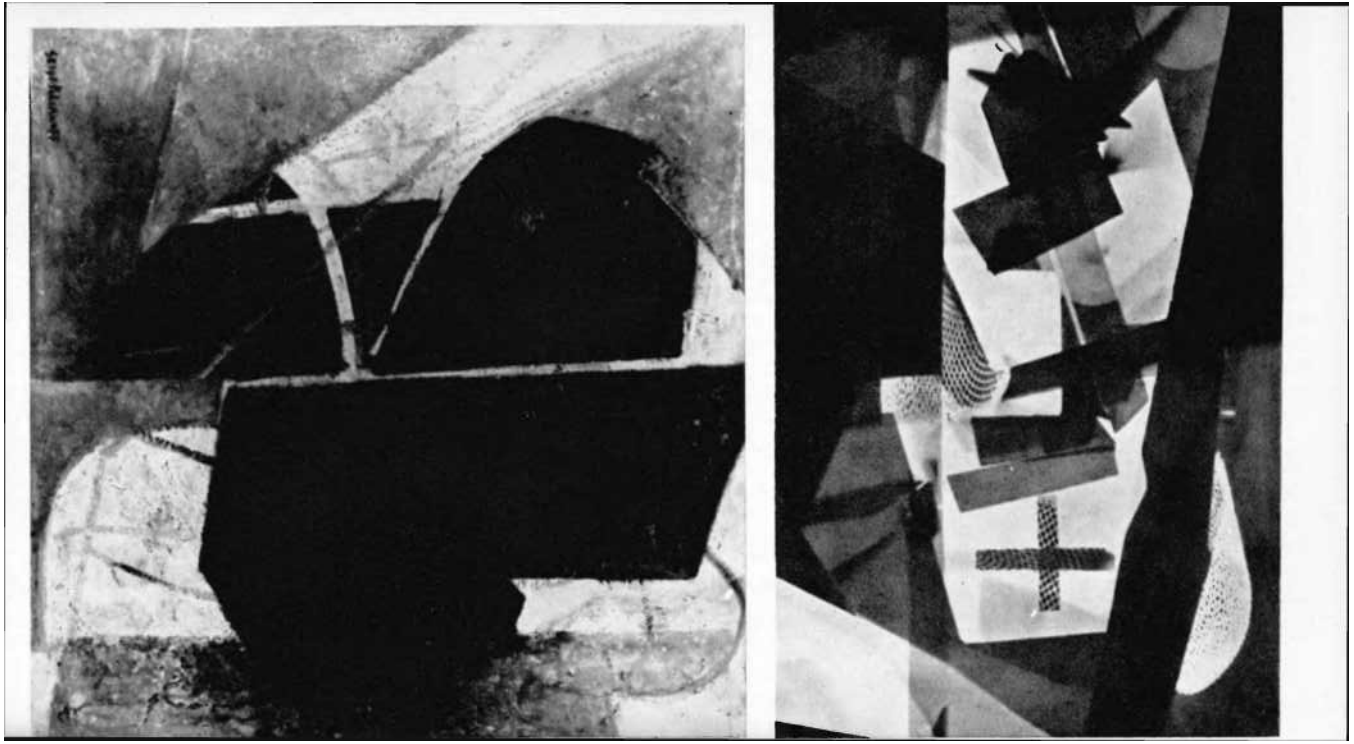
16. **ETIENNE HAJDU** ***Alabastru*****. 1951**

17. **CALDER** ***Red Post.*** **1940**

18. ***HANS ARP Piatră formată de o mină omenească***





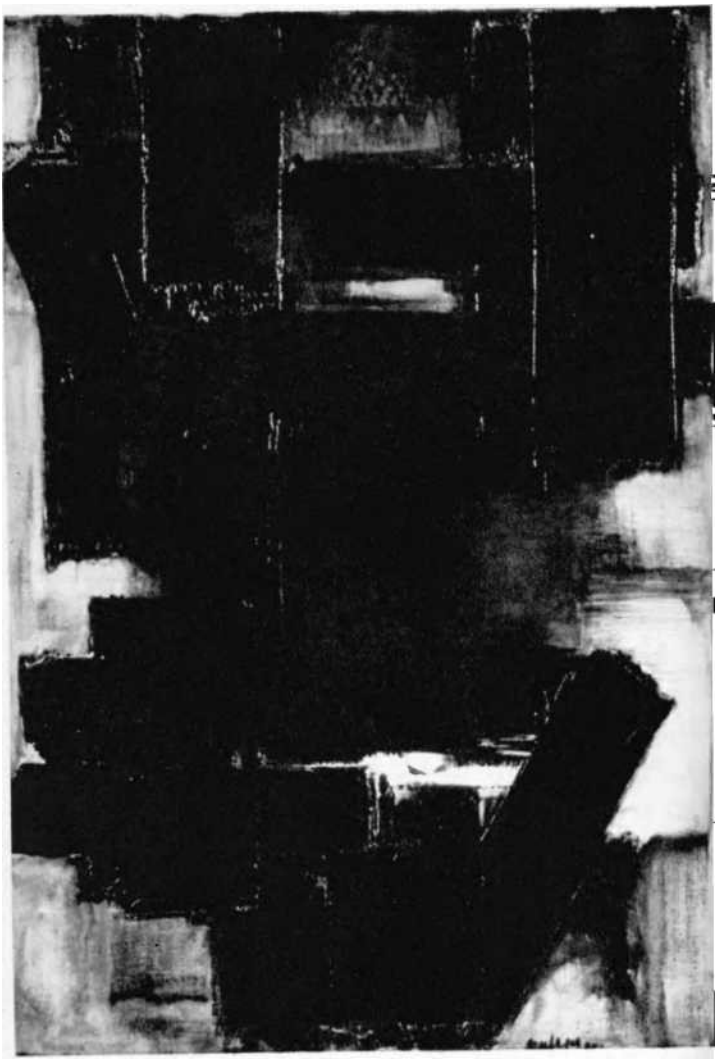


19. **MOHOLY-NAGY** ***Fotogramă***

20. **SERGE POLIAKOFF** ***Pictură.*** **1949**

21. **SCHNEIDER** ***Compoziţie 87 B.*** **1955**







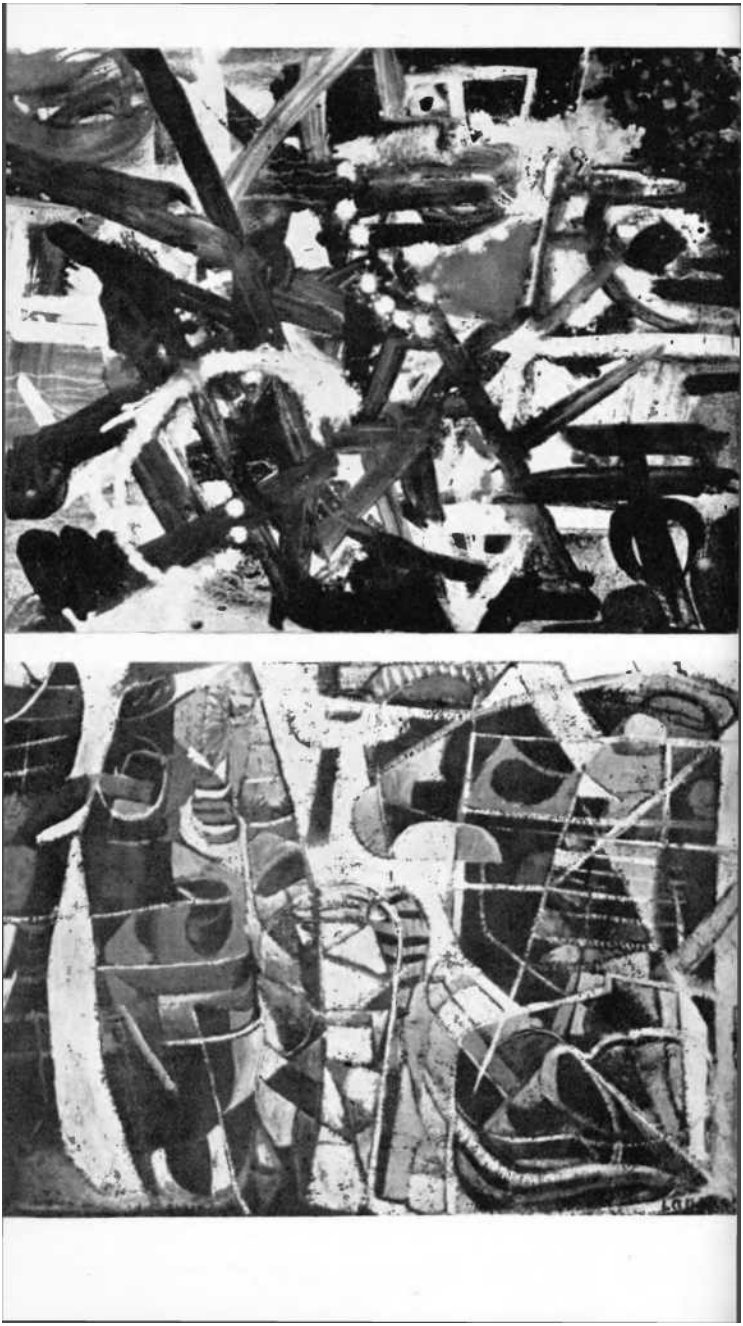


O



26. GEER VAN VELDE ***Compoziție***



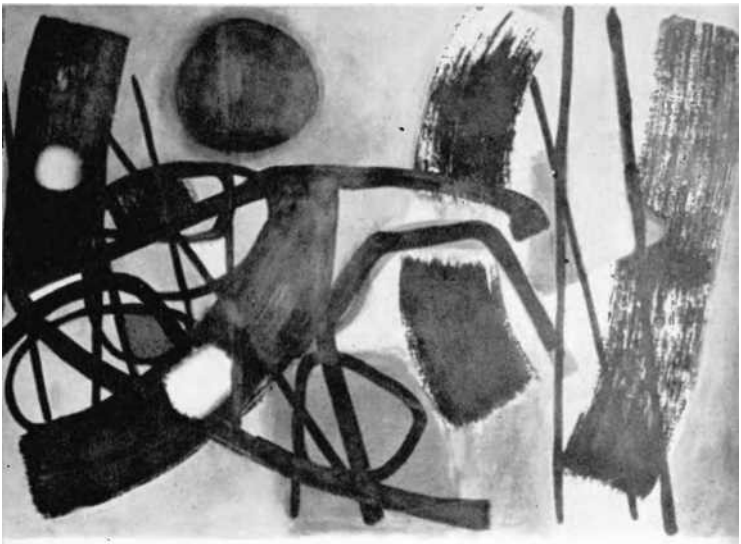


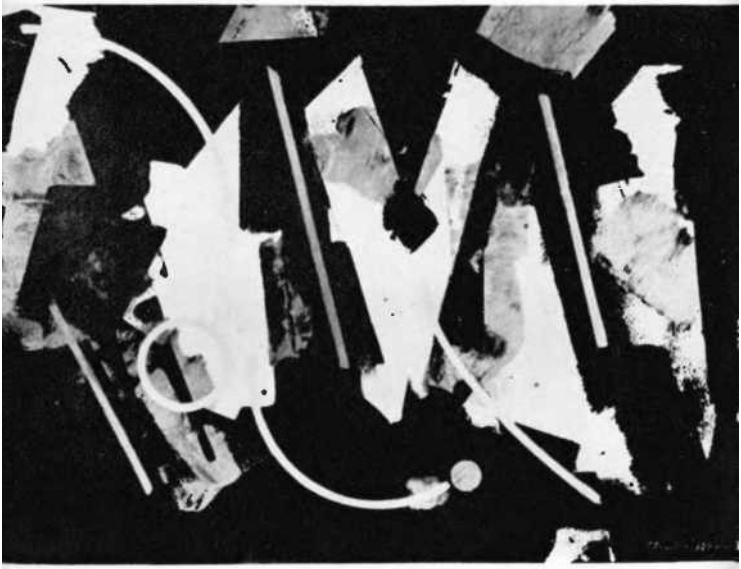
28. **EMILIO VEDOVA** ***Immagine del tempo.***

1951

29. ***LANSKOY Obiecte pe zăpada. 1944***

30. **OTTO FREUNDLICH** ***Pictură*****. 1932**



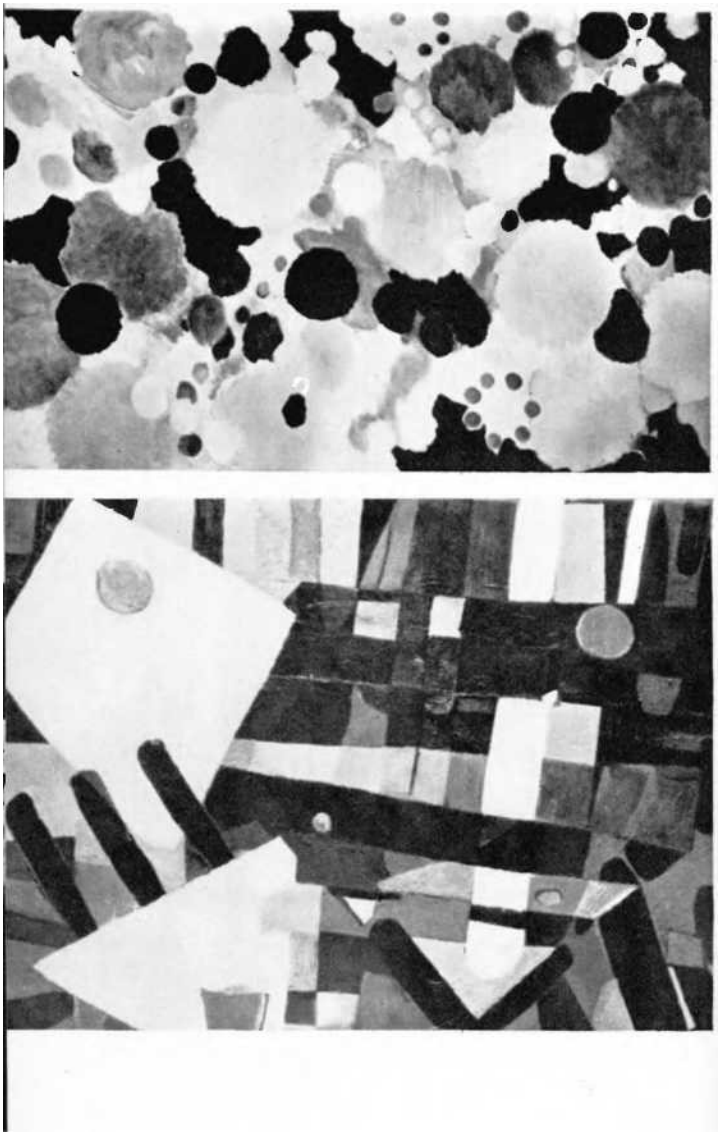


31. **FRITZ WINTER *Pictură.* 1953**

32. **THEODOR WERNER *Pictură.* 1955**

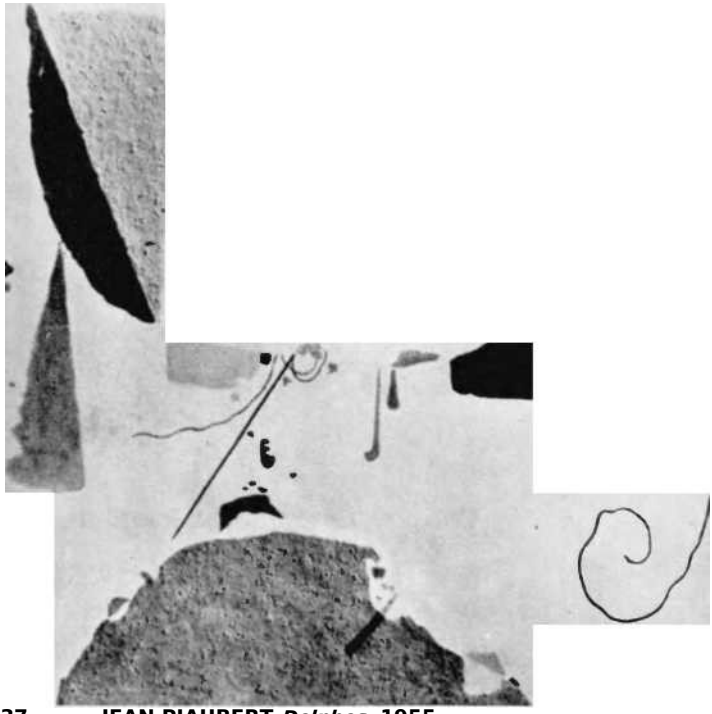
33. **WOLS *Pictură.* 1946**





34 E. W. NAY ***Compoziție în gri și negru.*** **1955**

35. GEORG MEISTERMANN *Pictură.* 1954

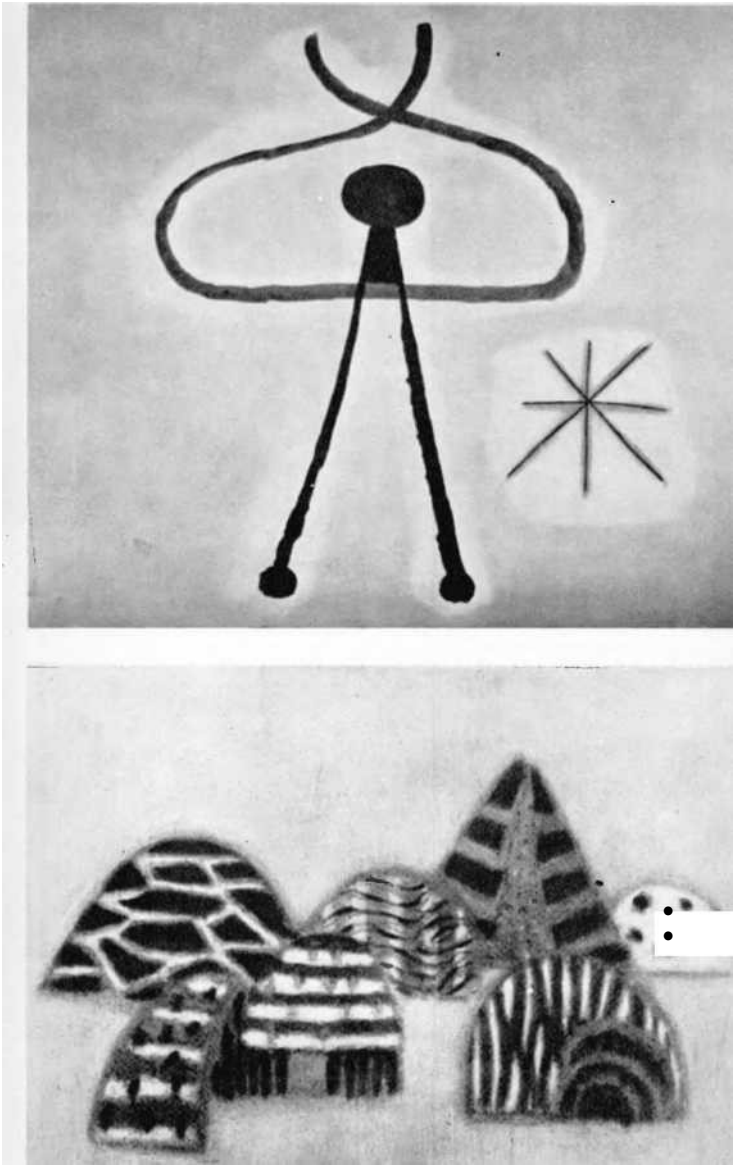


37. JEAN PIAUBERT *Delphes*. 1955

38. JOAN MIRO *Femeia-Stea.* Acuarelă, pastel, tuş. 4942

39. MUSIG *Peisaj. Pictură.* 195.4

36. BAUMEISTER *Monturi disque.* 1953—1954



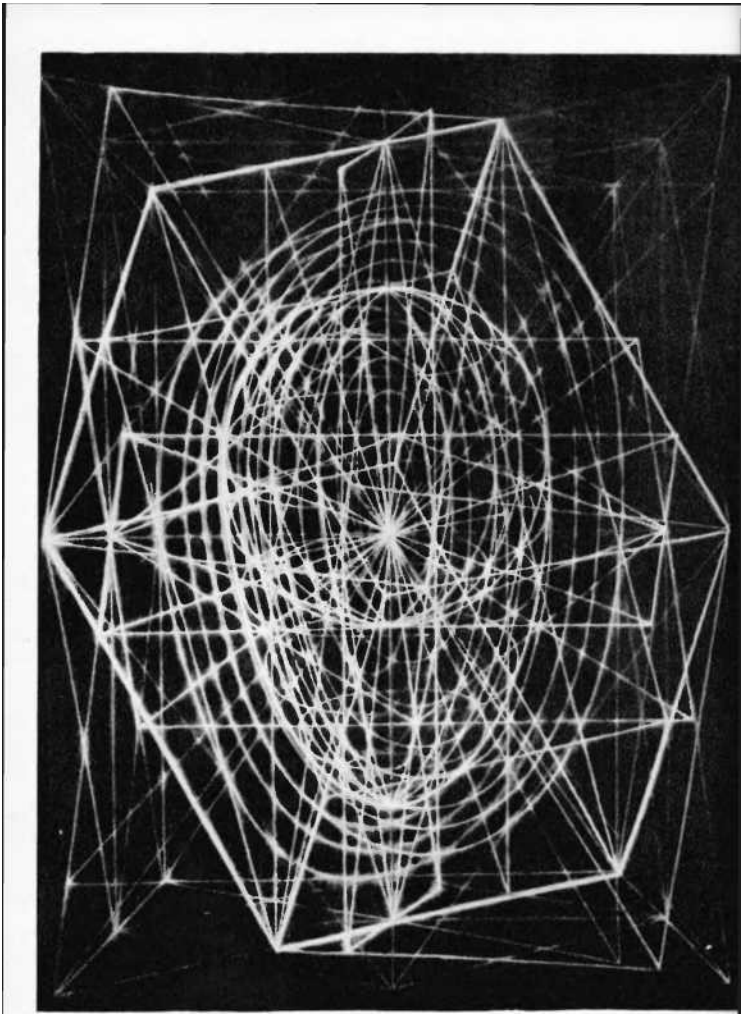
36. BAUMEISTER ***Monturi disque.*** **1953—1954**



40. ***BISSIERE Călătorie la capătul nopţii. 1955***
41. **BAZAINE** ***Rochetaillee.*** **1955**

36. BAUMEISTER ***Monturi disque.*** **1953—1954**

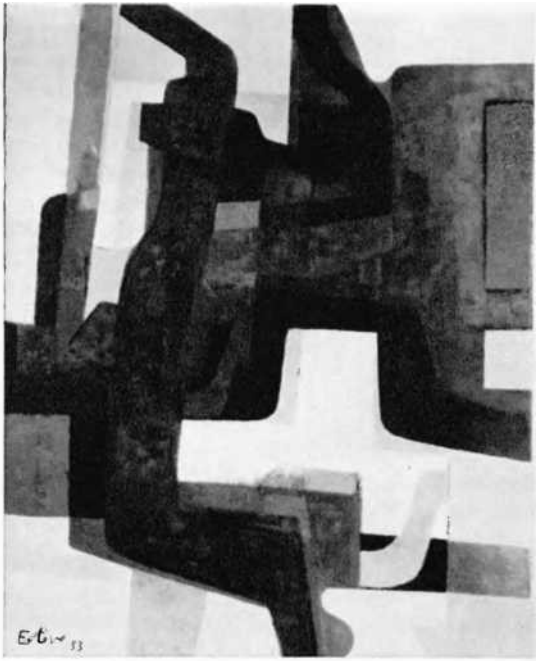


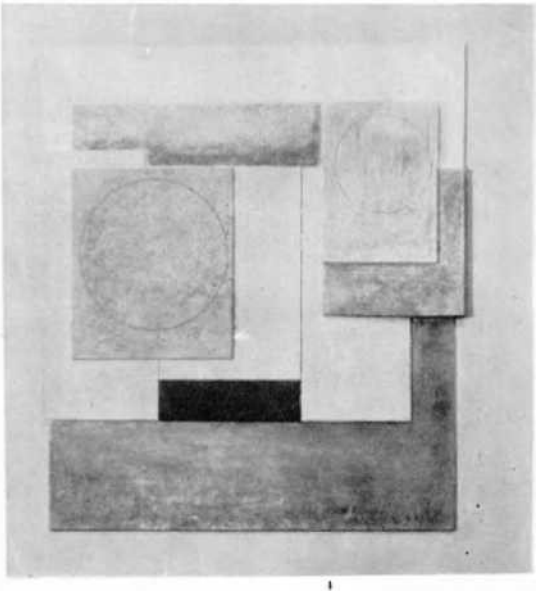


42. GELICEV *Migdală.* 1954

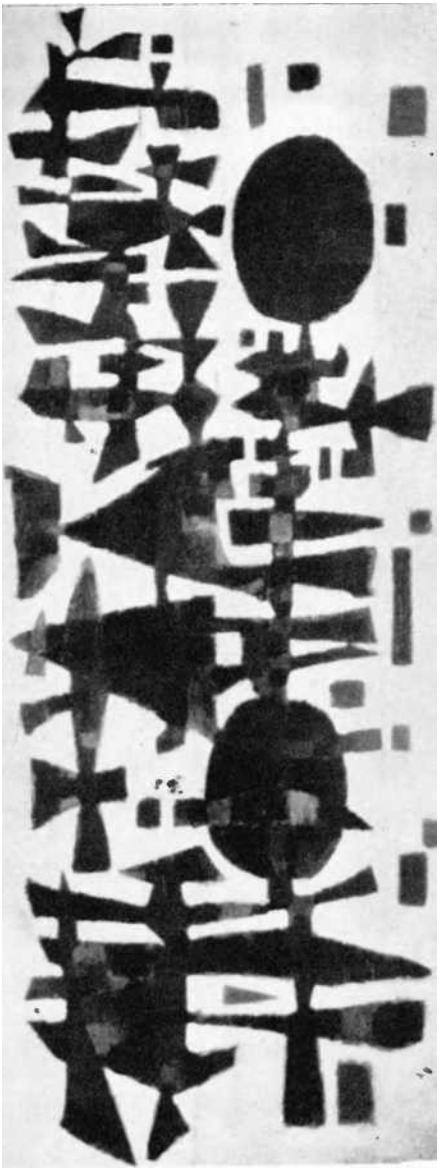
43. ESTfiVE *Haut-Berry*. 1953

44. NICHOLSON *Cantabria.* 1956





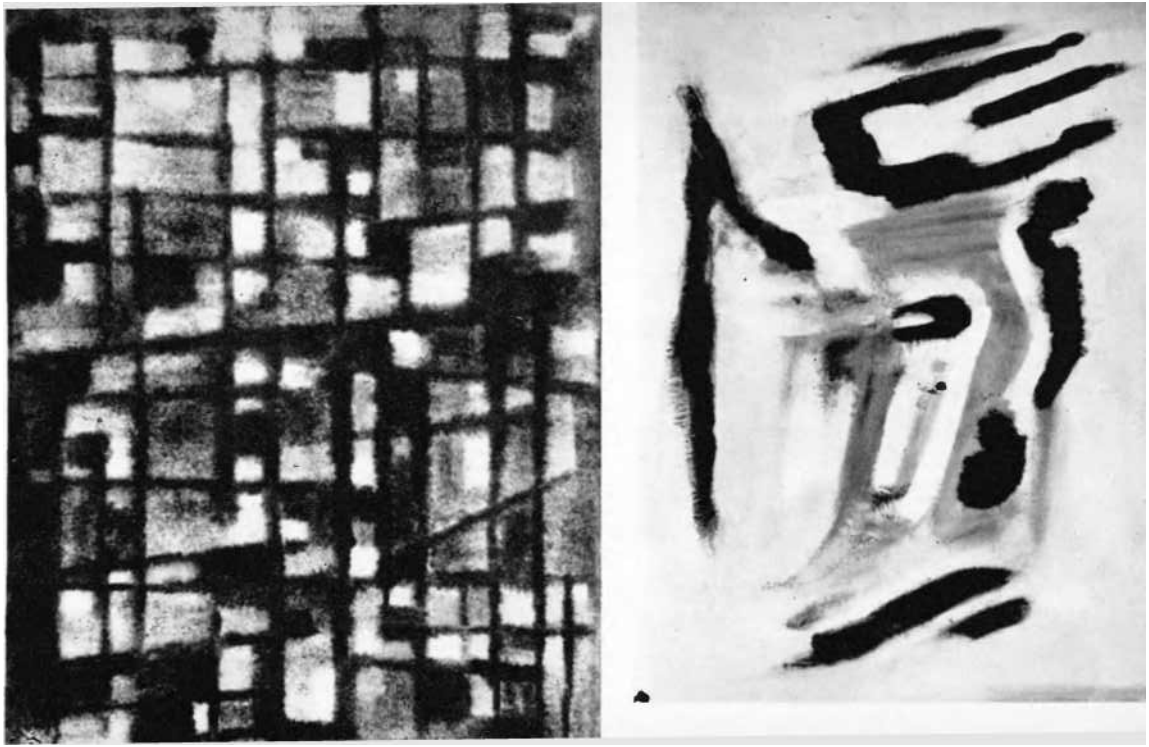
45. ***MANE S- SIER Sărbătoare in Zeelanda. 1956***

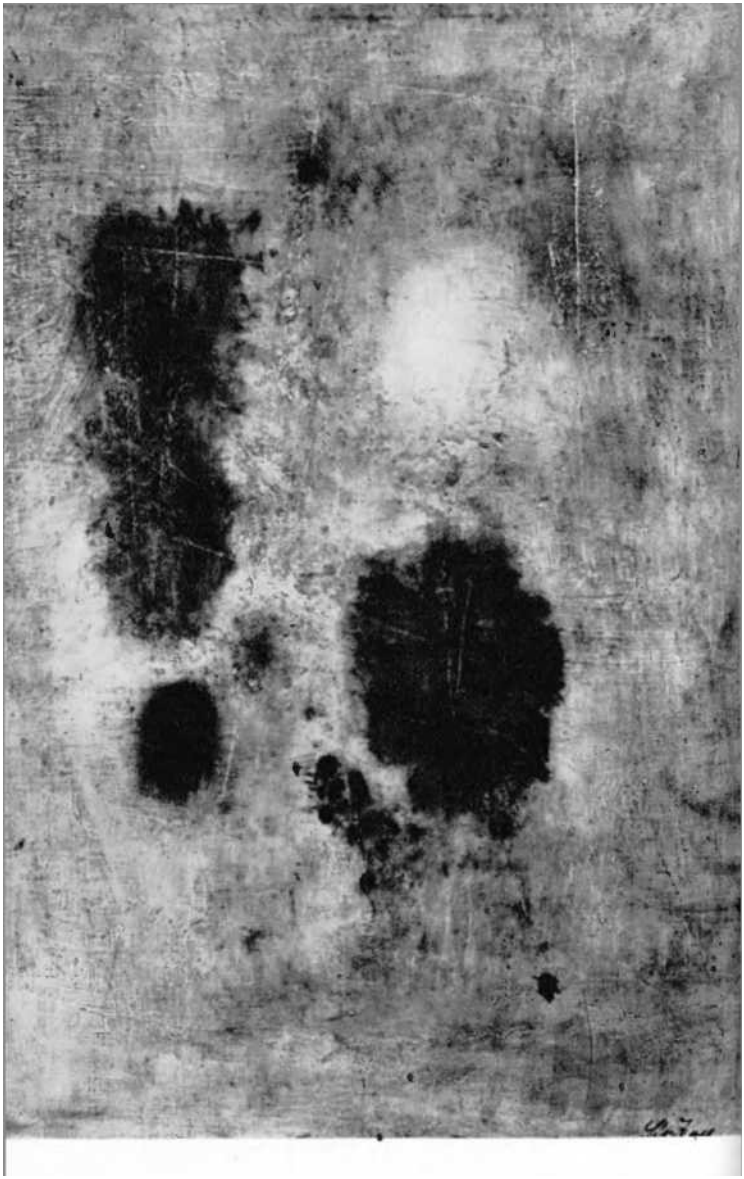


46. TAL COAT ***Pictură.*** **1955**

47. SINGIER ***Noaptea în oraș.***

Acuarelă.
1950

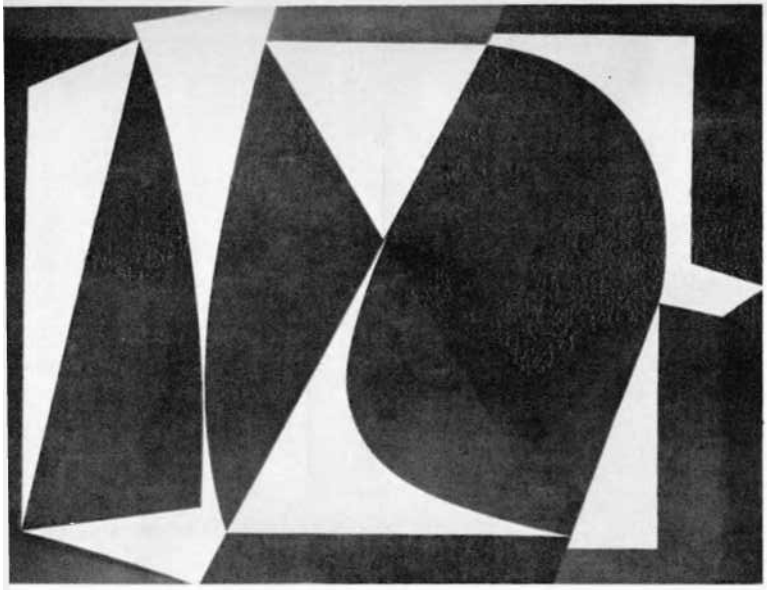




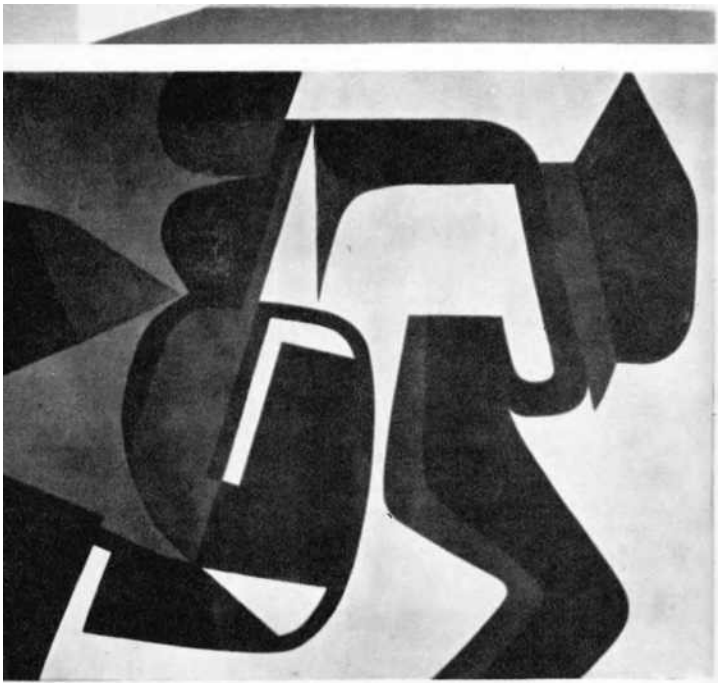
48. LÉON ZACK *Pictură.* 1956

49. RICHARD MORTENSEN *Compoziție.* 1950

50. VASARELY *Compoziție.* 1949







51. ***AIBERS** Franciscan în alb și gri deschis. 1949*

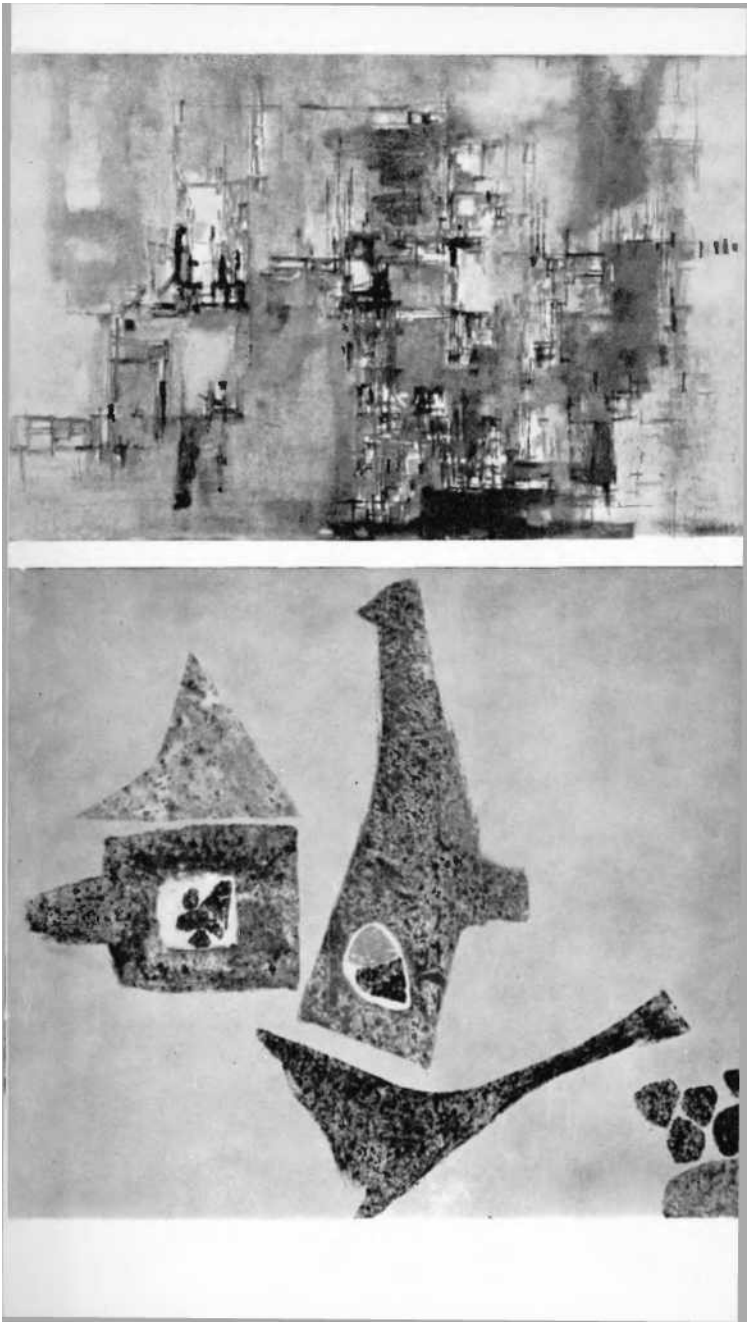
52. **DEWASNE** ***Pe vîrfuri și îndoit*. Pictură**

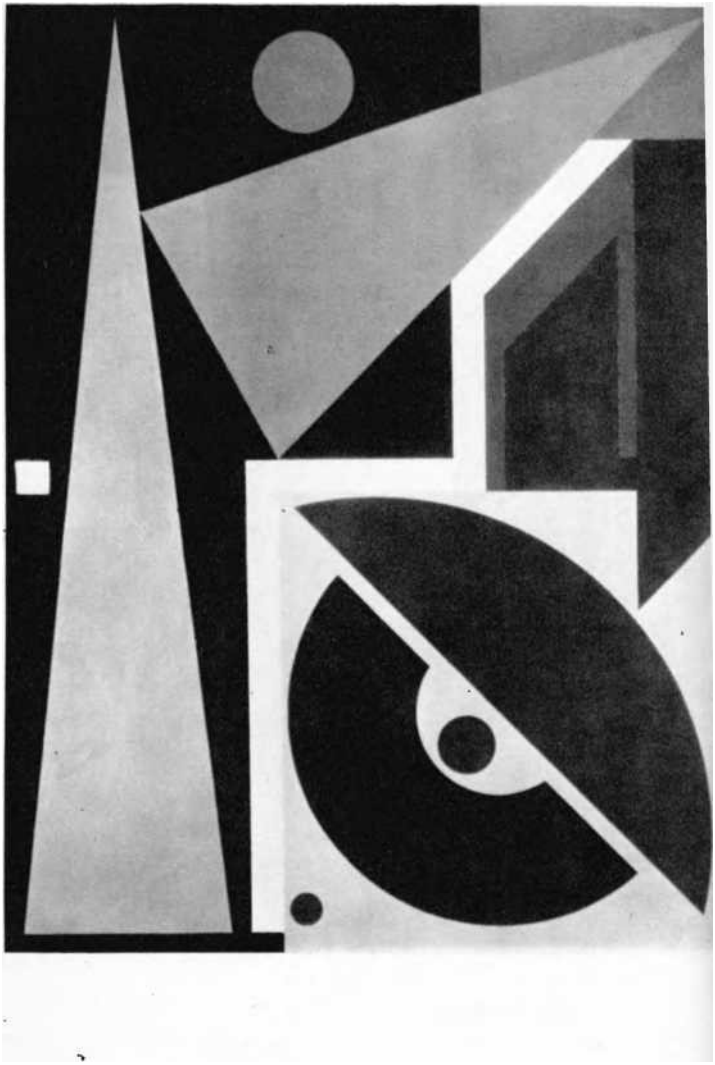


54. **MAGNELLI** ***Nimic altceva.*** **1947**

55. **VIEIRA DA SILVA** ***Suburbie.*** **1955**

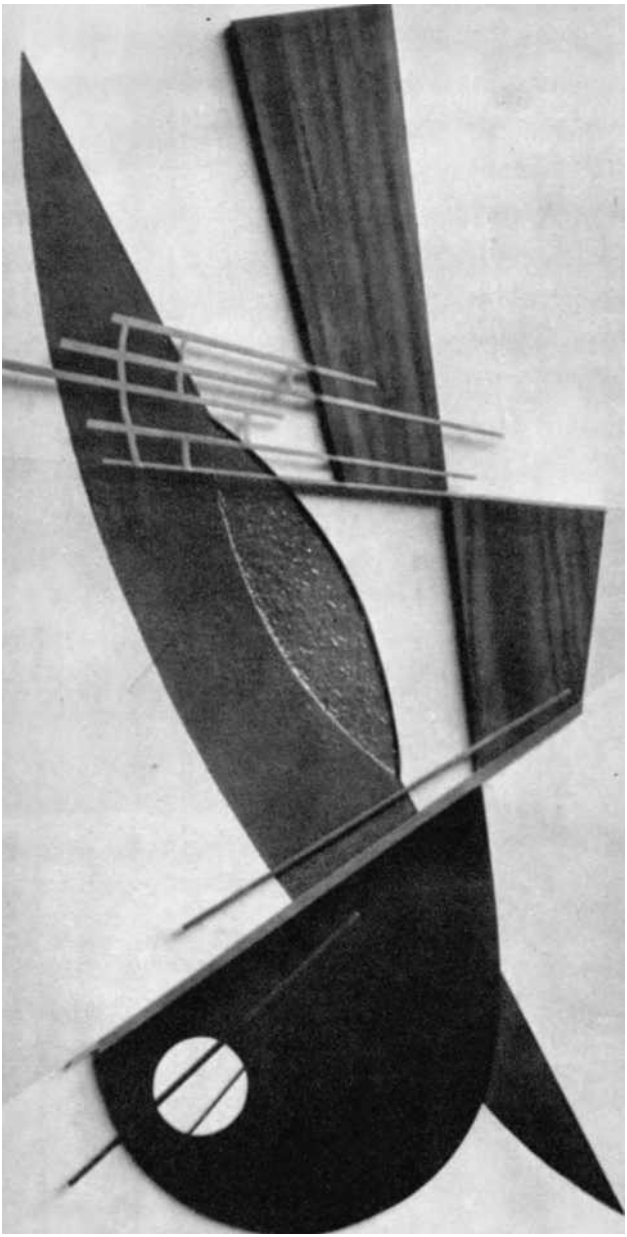
56. **JULIUS BISSIER** ***Compoziție.*** **1952**

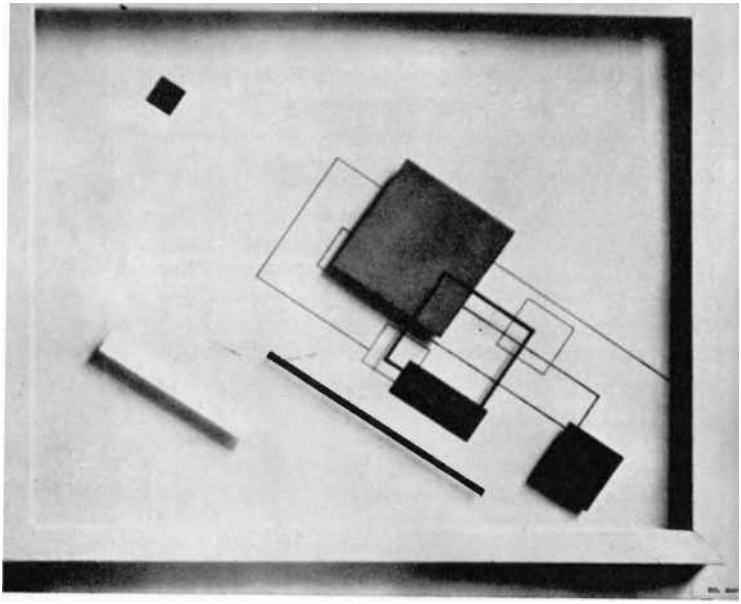




57. **HERBIN *Opt.* 1955**

58. **DOMELA *Compoziție.* Metal și lemn. 1948**





59. DEL MARLE *Tablou-obiect.* 1949

Biblioteca de artă

69

**Biografii. Memorii.
Eseuri**

arta abstracta

Că arta abstractă cere de la spectator mult mai mult decît arta figurativă, lucrul nu este de contestat şi de aceea nu s-a stabilit încă, între artişti şi public, comunicarea care există de multă vreme între creatorii şi contemplatorii artei figurative. Ea cere mai mult de la inteligenţă . . . pentru că îi propune forme care nu seamănă cu fermele deja existente în natură şi pentru că această formă inedită, lipsită de / orice evocare, de orice referinţă la ceea ce se numeşte « concretul », trebuie să fie primită, aprobată şi înţeleasă ca atare.

Lei 14,50

[1] La Galeria Drouin, la Paris, în luna iulie, 1945 (Notele aparţin autorului. Explicaţiile traducătorului sînt notate aparte).

[1] Este vorba de mica aşezare din sudul Franţei, Gardanne, la zece kilometri de Aix, unde Cézanne locuieşte între 1885 şi 1888. (N. T.)

[1] *Du Cubisme*, Paris, 1912.

[1] Paris, 1927.

[1] *In Abstraktion und Einfühlung, München, 1908, si mai bine chiar in Aegyptische Kunst; Probleme ihrer Wertung, 53 1927.*

[1] British Musomn.

[1] *A se vedca Marcel Brion, Entrelacs et labyrinthe chez Vinci. Revue (VEsthétique, vol. V, faso. T, 1952.*

1^ 5 _L 1

[1] Număr egal cu --------—, adică aproximativ 1,618,

corespunzînd unei proporţii considerate ca fiind în mod deosebit estetică. (N. T.) 64

[1] Litere ale unei vechi forme de scriere arabă, folosite la caligrafierea Coranului. (N. T.)

[1] Sculpturile în lemn pînă în epoca ayubidă. Catalogul 83 Muzeului arab, Cairo, 1930.

[1] Acest Coran se găseşte la Bibiloteca din Escorial.

[1] Paris, 1873.

[1]A se vedea cartea inea, *Lumiete de la Renaissance,* Editura Laifont, Paris, PK8.

[1] *Robert Delaunay*, Paris, Librairie Centrale des Beaux- Arts, 1950,

[1] De ultimă fabricaţie; în 1956 apărea cartea lui Marcel 205 Brion. (N. T.)

[1] Albert Langen Verlag, München, 1925.

[1] *Bătălia de la Bouvines; Capeţienii peste tot.* La Bouvines mică localitate din nordul Franţei, Filip August, susţinut de comunele franceze, îl înfrînge pe împăratul german 269 Otto al IV-lea, la 1214. (N. T.)